

José Joaquín Parra Bañón

ANTONIO LÓPEZ
arquitecturas en proceso

coas

presentación
«Antonio López García expone en el COAS»
Nuria Canivell Achabal
[5-7]

Antonio López: *Sevilla II*
[8-9]

Antonio López: *Sevilla I*
[10-11]

Antonio López: *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*
[12-13]

El hombre que trasladaba las ciudades
[14-15]

«Antonio López en obras. Tres proyectos»
José Joaquín Parra Bañón
[16-23]

Once fragmentos de *Sevilla II* en julio de 2023
[24-35]

Decir ciudad
(silva de citas antoniolopeñas)
[36-41]

«Antonio López en Boston. Persistencia de la arquitectura»
José Joaquín Parra Bañón
[42-69]

bibliografía y fuentes
[70-71]

inventario y créditos de las imágenes
[72-76]

post scriptum
«El arquitecto que tensa horizontes»
José Joaquín Parra Bañón
[78-79]

epílogo curatorial
«El tiempo pinta»
Daniel Bilbao Peña
[80-81]





presentación

Antonio López García
expone en el **COAS**

Nuria Canivell Achabal

El Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla acoge con gran ilusión el trabajo de Antonio López, pintor fundamental y referente en el arte español contemporáneo. Con esta muestra damos la bienvenida a tres de sus obras en proceso de ejecución, dos de ellas, ligadas íntimamente a Sevilla, inéditas. Las *arquitecturas en proceso* que se presentan nos interpelan y confrontan con el entorno más íntimo, el de nuestra ciudad, donde ejercemos nuestra profesión con matices propios. Sentir el arte como vocación vital y alimentar una curiosidad permanente por aprender del entorno son dos cualidades del artista manchego que deberían casar siempre con la forma de entender nuestro trabajo.

El proceso creativo nos une; es una forma de afrontar la vida que permite integrar sin conflicto momentos de felicidad absoluta con otros de profundo fracaso. Ser capaces de aunar ambos estados sin perder la cordura, nos reconcilia con nosotros mismos y nos empuja a crecer. Solo reconociendo nuestra ignorancia y abriendo la mente podremos sobrepasar nuestros límites. A sus ochenta y siete años, López se enfrenta a cada lienzo en blanco con una dosis de inocencia y otra de osadía; pero, sobre todo, con mucha libertad porque, opina: «en el arte se puede hacer casi todo. Ahora, si tú lo que quieres es solo gustar e ir rápido en la escalada del éxito te saltas esa libertad y entras en otro territorio».

Él, desde luego, no lo hace. Son la ilusión y su deseo de hacer un mundo más bello los motores que le impulsan a tomar cada día el pincel entre sus manos, surcadas por las arrugas que, en verdad, envuelven el espíritu de un niño.

Como arquitectos también nosotros debemos arriesgar, exponiéndonos en cada obra; porque, si no aportamos una parte de nosotros mismos el resultado quedará vacío, de contenido y de valor. Se necesita esfuerzo, paciencia, dedicación. Ese es el secreto del éxito que nos quiere regalar Antonio. Y no es literatura. Lo podemos comprobar en sus obras, a las que dedica años, buscando el momento justo, la luz precisa, la situación adecuada... Con paciencia de artesano, el maestro vuelve sobre ellas una y otra vez, hasta alcanzar la esencia soñada. El tiempo no tiene valor, porque el recorrido trazado hasta la meta es un valor en sí mismo.

Dejémonos impregnar por la fuerza vital de Antonio López García a través de esta exposición en la que un artista valiente se nos desnuda para mostrarnos la perfección de lo inacabado. Solo desde la fortaleza que otorga la experiencia se puede exhibir sin pudor la belleza del proceso. Porque él no necesita decretar el fin para proclamar como gran verdad que el camino y la sinceridad también son arte.

Antonio López
Sevilla II

segunda escala: estado en verano de 2023

Óleo sobre lienzo, 195 × 280 cm

Colección del artista © Estudio Antonio López



Antonio López
Sevilla I

primera escala: estado en otoño de 2023

Óleo sobre lienzo, 195 × 244 cm

Colección del artista © Estudio Antonio López



Antonio López
Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas

primera escala: estado en otoño de 2023

Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm

Colección del artista © Estudio Antonio López



No es, pues, una ciudad determinada, a pesar de las mezquinas apariencias, de los conocidos adobes, de las maderas fragantes en bosques recién cortados, es cualquier ciudad o ha podido ser todas las ciudades...

Como toda verdadera belleza, es incompleta, con esa fragilidad torpe y tierna, inexperta e incipiente de la luna nueva, esa luna de suaves facciones disueltas y perfil estremecido, apenas rayada en el rostro infinito de la lejanía...

Lo frágil, pues, lo incompleto, me ha traído hacia este tema, porque la ciudad, al nacer, está tan cerca de la milenaria ciudad en ruinas como esas manos viejas, arrugadas, estragadas, de los recién nacidos...

Me gusta lo incompleto por bello, es decir, por incompleto. Así es esto, así ha querido ser, así se ha ido puliendo contra mí mismo a través de los años, así pretendí, tal vez, temerosa y pacientemente que lo fuera.

Carlos Droguett. *El hombre que trasladaba las ciudades* ("Estos materiales", pág. 10)



Antonio López en obras
Tres proyectos

José Joaquín Parra Bañón



Antonio López en pantalón corto pintando las cubiertas de Madrid desde la terraza del edificio Torres Blancas, verano de 1979



Antonio López pintando Madrid desde las Torres Blancas

En *Antonio López. Arquitecturas en proceso* se exponen por primera vez juntos, hermanados en Sevilla, tres lienzos del pintor que se preguntan por la ciudad desde lo alto. Se sacan a la luz, se desvelan en otoño, se ponen en pública evidencia tres obras inacabadas que aguardan su destino pacientemente almacenadas en el estudio madrileño de su analítico creador. Esperan, al igual que muchas otras, bien la continuidad de la faena iniciada hace más de una década o bien la asunción de su definitiva incompletitud. El autor, refiriéndose a sus trabajos de campo en la Puerta del Sol, habla de abandono, de arrumbamiento: «Eso ahí se quedó arrumbado y ahí sigue en el estudio [...] Quizás algún día muestre todo ese trabajo [...] Me desanimé y ahí sigue ese cuadro también abandonado» (Anaut, 186).* Habla de aplazamiento, de postergación, de letargo, pero no de olvido:

Ahí están todas las calles, todas las casas, todos los balcones, está completa desde ese punto de vista. Al final, dejé de pintar después de unos cuantos días, el cuadro quedó armado con todas las proporciones de los diferentes lugares, de modo que cupiera todo, que no hubiera ningún hueco ni faltara nada. Así me encontré el cuadro cuando lo he reanudado once años después.

De modo que todo quepa en el lienzo, que no falte nada, que no queden huecos. Dos de las pinturas arquitectónicamente expuestas se ocupan de Sevilla y una, de una fracción de Madrid. Hay otras hace años empezadas que atienden a otros lugares, a la ciudad de Bilbao desde otra torre acristalada, o al Cabo de Gata (Los Escullos) desde el que los Campos de Níjar se precipitan al mar. Solo el autor conoce el provenir de estas versiones de la realidad que, como siempre, comenzó

* Las citas textuales son referenciadas entre paréntesis de acuerdo con la bibliografía y las fuentes indicadas en la página 71.



Antonio López. *Madrid desde las Torres Blancas*, 1974-82
(Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1964-69)

Óleo sobre tabla, 156,8 × 244,9 cm. Colección Malborough International Fine Art

a construir de lo general a lo particular, de la mancha derramada hacia la contención capilar de la línea, del fondo hacia la superficie cutánea de la tela. Tres interpretaciones, tres pacientes panorámicas detenidas en la sala de espera.

Son tres pinturas, en cualquier caso, en proceso. Tres esbozos acerca de la arquitectura en perspectiva. Es decir, acerca de la ciudad, el paisaje, el horizonte, los medioambientes, las atmósferas, las formas, el juego diurno de los volúmenes, la luz, la incertidumbre de la ausencia y los etcéteras. Son tres proyectos en redacción: tres propuestas *De Architectura* (Marco Vitrubio Polión) y *De Pictura* (Leon Battista Alberti). Hay, son bien conocidas por sus estampas, otras vistas históricas de Sevilla, más o menos fidedignas, más o menos cartográficas o panópticas, trazadas desde otros lugares y otras altitudes, en otras direcciones (predominan las que desde el oeste otean el este con las estribaciones del Ajarafe, Triana, el Guadalquivir y El Arenal en primer término) y con otros propósitos, tanto desde los cerros colindantes (Santa Brígida) como desde el campanario de La Giralda, pero ninguna, que se sepa, desde tan alto y desde el noroeste hacia el sureste, con el caballete afianzado en el mirador de la Torre de la Navegación, con la tela sometida a las inclemencias de las terrazas y de los altozanos, un año tras otro, hasta que las pinturas comienzan a cuartearse y la materia a rebelarse y a despegarse. Ninguna perspectiva con esa sombra curvándose para cruzar la cintura del río atascado.

Es imposible en el improvisado borrador o en la promesa de un catálogo de las características de este, ideado no para el papel impreso sino para la pantalla luminosa, reproducir los matices del cielo, la densidad, el nervio, la cosa física, la esencia sustancial de los detalles, pues ni siquiera es posible ser fieles a los colores originales, aproximarse a aquellos de los que el pintor decía, refiriéndose a otros casos, que de su



Detalle de Antonio López pintando en el Cerro del Viso, 2017
Foto: Alberto Martín Delgado

masa ya había pasado a formar parte la contaminación del aire y el polen de las estaciones. La obra de Antonio López, un lienzo de 195 centímetros de alto y de 280 de ancho, como es *Sevilla II*, de casi seis metros cuadrados, exige seis metros libres por delante: que el espectador pueda alejarse de él esa distancia para desde tal potencial lejanía, ir acercándose hasta encontrar los poros de la piel craquelada, la marca de la cota, el hilo horizontal, el orificio del clavo, la veleta de la torre alrededor de la que gira el orbe. Afirmó en 2018:

Para mí, la vista de Sevilla tiene que incluir todos los elementos que atraen la mirada de un viajero que está de paso. El eje es el río Guadalquivir, pero también incluye el sol, La Giralda, la Torre del Oro y esos espacios singulares de la ciudad. Me gusta pintar en verano porque Sevilla en esa estación es España, pero también es un poco África.

Algunos de los temas que, a propósito de estos lienzos, podrían abordarse durante una pausada conversación con el creador que orbitara en torno a su indisimulada que-rencia por la arquitectura podrían ser, planteados sin orden ni concierto, mecidos por la cadencia vespertina: La altura conveniente a la que situar la línea del horizonte, si a mitad de cuadro, como sucede en estos casos, a un tercio o a la misteriosa distancia de la base que en cada caso exigiera la composición. La elección de la terraza como palco, como atalaya y lugar desde el que captar lo que hay desde el pretil hasta los confines desdibujados por la bruma. De la transformación de la gran ciudad en un componente del paisaje, en una singularidad del horizonte, en una excrecencia de la tierra. De la necesidad de situar el caballete al aire libre, aunque haya que tensarlo con cuerdas, que atarlo al guardabarros de un Renault 12 o a una familia de estacas. Del uso de la fotografía, no como propone Annie Ernaux sino como



Antonio López. *Casa de Antonio López Torres*, 1972-75-80
Lápiz sobre papel, 82 × 68 cm. Colección Fundación Sorigüé

auxilio puntual, como recordatorio, por su capacidad de fijar las sombras. De su proximidad a Jonás, quien se sentó bíblicamente en la cima de un monte a contemplar la decadencia de Nínive. De por qué en 2022 «El arte público ha perdido sentido»; o por qué «Cada artista es un fragmento, una persona que está haciendo algo muy privado para que lo vea otra persona en su casa o en un museo»; y por qué «Ya no hay nada equivalente al *David* de Miguel Ángel en la puerta de la Signoria, una cosa para todos, algo que está por encima de todo» (Anaut, 186).

También sería pertinente hablar de la indeterminación y de la ruina, de la incertidumbre y del deterioro, así como de la vejez y la melancolía: por ejemplo, de la importancia de las fisuras y de la grieta abierta en el techo del dibujo en el que camina su tío por la casa de sus abuelos en Tomelloso (*Casa de Antonio López Torres*, 1972-75-80). Y de la muerte, de la destrucción de las cosas y de los cadáveres de los animales, de la pátina y de la suciedad y de los restos de comida en los platos y en los manteles. Conversar acerca de lo deshabitado, de lo despojado, de lo despersonalizado que turba a los espectadores urgentes en sus panorámicas solares, del vacío de sus ciudades extendidas, de la arcilla de los edificios, de sus ventanas huera, a la espera de que alguien se asome por ellas. Reflexionar sobre la mística, los eremitas, el deseo castellano de no sufrir compañía. De la llamativa ausencia de acción: de la inexistencia de movimientos impulsivos, de la supresión de las actividades humanas ejercidas por hábito, de la extirpación de la figura de los actores y de las actrices en sus escenarios de miniaturista. Y conocer sus consideraciones acerca del grabador Ambrosius Brambilla y las ciudades delineadas por Joris Hoefnagel, del contenido de *Civitatis Orbis Terrarum* (1598), de las apariencias paisajísticas de Camille Corot, de las vistas de Delft de Joannes Vermeer o de la *Vue du Pa-*



Antonio López. *Centro de Restauración*, 1969-70
(Fernando Higuera y Antonio Miró. Antigua *Centro de restauraciones* y actual
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 1965-85)
Papel encolado a tabla, 87,4 × 105,5 cm

ris hauteurs du Trocadéro (1871-73) de Berthe Morisot. De su confesa imposibilidad de renunciar a la medida, al compás y a la regla, a la mano que confabulada con el ojo calcula dimensiones con la misma precisión que el escalímetro y el metafórico pie de rey.

Y de los vínculos, de las productivas relaciones que mantuvo con Fernando Higuera y del influjo que acaso este arquitecto ejerció inclinándolo hacia la arquitectura: él lo deleitó tocando soberbiamente la guitarra y le facilitó el acceso a la cubierta del edificio en el que residía su suegro para que pintara Madrid a vista de pájaro, y le construyó una *Corona de Espinas* para que pudiera trazarla germinando guarduña de la tierra, y le proyectó un ático para que sirviera de estudio a María Moreno. «Desde esa altura el jardín, los árboles, los arriates, las pérgolas, los lagos que se achataban al sol, aparecían como miniaturas, a una distancia vertiginosa que solo el grito de un cuerpo en caída, trastornado de angustia, llenaría. Las aspas del molino giraban a la altura de los ojos» escribe António Lobo Antunes, traducido por Mario Merlino, en su *Tratado de las pasiones del alma*. ¿Qué gira, si es que algo se mueve rotativamente, a la altura de los ojos de este Antonio López García que retrata ciudades terrosas y urbanizaciones de calabazas italianas, cuartos de baño como si se tratara de catedrales blanqueadas y patios en los que proliferan las parras y los membrilleros feraces?

El *Martirio de santa Úrsula* es tal vez la última, o una de las últimas e inacabadas obras de Caravaggio: de las interrumpidas por la muerte, no por el deseo. No una de las abandonadas, sino de aquellas que la vida efímera no le permitió concluir. La *Virgen con el Niño* de los Uffizi, más conocida como la *Madona del cuello largo*, es una de las que a Parmigianino el tiempo no le concedió terminar: de san



Antonio López con Fernando Higuera en el Centro de Restauración hacia 1970

Francisco, solo le permitió pintar un pie. El fuste de la columna descontextualizada que emerge detrás de ella, más que a la arquitectura incompleta o arruinada, hace referencia a la fortaleza simbólica y a la pureza que alaba el himno virginal que afirmaba: «*Collum tuum ut columna*» («Tu cuello es como una columna»). Esa columna, ahora desvaída, desflecada, erecta, de algún modo está presente a la derecha de *Sevilla I*, y proyecta su sombra filiforme en *Sevilla II*. Algunos expertos, apoyándose en Vasari, opinan que las Marías de Nazaret del pintor de Parma podrían ser, en realidad, Venus disimuladas. La verdad, la honestidad, primero la verdad, es lo que busca Antonio López en la obra de los ajenos, lo que encuentra en los relieves babilónicos y en Velázquez. Velázquez, asegura, «no te miente. A Velázquez yo lo veo como una persona de la que te puedes fiar. Es lo que hay que pedir siempre al artista» (Peña, 153). El Diego Velázquez de su etapa sevillana («la primera parte de Velázquez, la sevillana, te explica mucho de su obra. Su lenguaje de la pintura cambia mucho, pero el hombre sigue siendo el mismo, ese hombre tan interesado por el mundo»), el enemigo de la retórica («Cuando vas conociendo más el mundo y la pintura, llegas a Velázquez. En la pintura de Velázquez, si no entiendes la vida [...] no ves el secreto de esas sombras ni cómo dibujaba o expresaba lo alejado que estaba de toda retórica»), más el que pinta un *Cristo crucificado* (h. 1632. Museo del Prado, Madrid) que el que imagina una *Inmaculada concepción* (h. 1617, Hospital de los Venerables, Sevilla; h. 1618, National Gallery, Londres), antes él y Zurbarán que Murillo, mejor Francis Bacon que Lucian Freud.

Especula el comentarista con la hipótesis de que López podría suplir el desinterés plástico de Velázquez por la ciudad de Sevilla, y afirma que su propuesta de conocimiento y de comunicación de la arquitectura ha de ser atendida por



las escuelas universitarias, las facultades, las academias y los colegios profesionales con competencias en esta antigáfica materia (acordes con Francisco de Holanda en sus *Diálogos de Roma*).

Quizá, en ese imaginario diálogo de un 3 de octubre de 2023, cuando «todos los trozos han ido situándose y hay algo en esa sensación que me resulta familiar y me gusta» (Anaut, 189), le apetezca al discreto «arquitector» explicar por qué cuando visitó por primera vez la Acrópolis ateniense, cuando se aproximó al Partenón, no se sintió conmovido, a diferencia de lo que le aconteció en Pisa ante los frescos de Orcagna o al descubrir a Masaccio, tal vez como le sucedió en Arezzo con Piero della Francesca. No es que entonces lo dejara indiferente (volvió con Mari en la Navidad de 1990), pero no lo emocionó, o no en la medida que a Lord Byron y a Le Corbusier. La conversación, el diálogo podría concluir intentando conocer qué arquitectura es la que lo conduce a interesarse por el espacio y el tiempo, la que lo hace sentir los lugares, además de aquella en la que discurrió su infancia: «la casa en la que cuando yo era niño estaban todos mis primos, mis abuelos, mis tíos, mis padres, las mulas, las gallinas... Es la casa de mi vida y después la de Embajadores [...] la primera casa se ha quedado dentro de mí» (Anaut, 168). Fue Franz Kafka quien afirmó que todo hombre, que toda persona, lleva dentro una habitación, y que si se atiende a su interior mientras el cuerpo camina, se escucha el sonido que hacen en su seno los muebles, los ajuares y los equipajes y los enseres mal afianzados.

Once fragmentos de
Sevilla II en julio de 2023









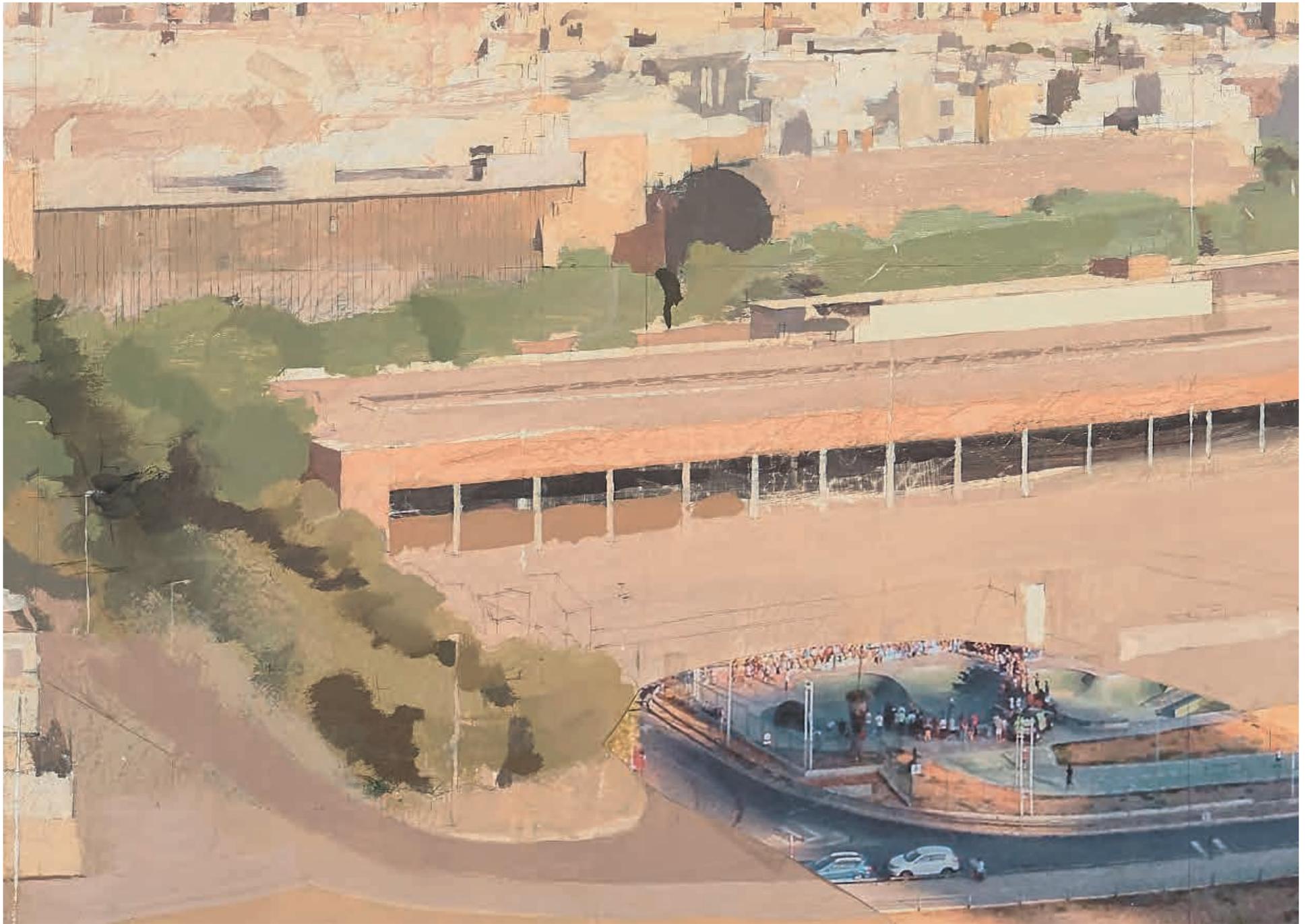














Decir ciudad

(silva de citas antoniolopeñas)

«El pintor figurativo pinta lo que tiene delante, si estás en Madrid, pintas Madrid, y si estás en La Mancha, pintas La Mancha.

Yo no puedo inventar. Yo tengo que tener un punto de partida objetivo, que haya vivido, que haya visto. El aporte del mundo real para mí es básico, es el comienzo, si no, no puedo comenzar.

Empecé pintando las calles. No las calles históricas, sino los lugares comunes. Eran los que más me emocionaban porque eran los míos.

Son trabajos para entenderse y son trabajos que se pueden explicar».

Voz en segundo plano en el video promocional del libro de artista *Paisajes*. Antonio López, publicado en 2023 por Artika. Edición numerada de 2998 ejemplares firmados.

«Hace tiempo que me planteo eso que se llama “acabar un cuadro”. El cuadro nunca se termina. Siempre queda abierto. Si ya has metido en él lo suficiente, no todo, pero lo suficiente, aún se podría seguir, pero surgen dificultades: cansancios, compromisos que cumplir, deseos de empezar nuevas obras, y el cuadro queda detenido en ese momento, pero nunca terminado».

Voz en segundo plano de Antonio López mientras pinta el Campo del Moro desde un balcón del Palacio Oriente de Madrid en el “Apunte 2” (*El Campo del Moro*, 6'12”) del material adicional de *El sol del membrillo* (1992). «Antonio abandonó esta pintura en 1993», escribe en azul Víctor Erice a su conclusión.



«Yo quería incluir toda Sevilla, al ser un viajero ocasional. Quería pintar el río, la Giralda, la Torre del Oro. Todos esos elementos de lo que para mí constituye la esencia de una ciudad a la que admiro muchísimo, tanto por algunas personas que la habitaron como Velázquez o la Niña de los peines y otros más actuales. Eso unido a la belleza de la ciudad. Para mí la vista de Sevilla tiene que tener sol, el río Guadalquivir, y todo lo que atrae la mirada del viajero. Para eso necesitaba tener un lugar concreto y entonces el profesor Benito Navarrete me habló de un lugar en el Pabellón de la Navegación. A partir de ahí empecé dos cuadros: uno en una escala grande y otro en escala más pequeña en la que mirando al sur cabe la mitad de Sevilla, tomando como eje el río. El río como la ría de Bilbao tienen que estar en esa vista de la ciudad. Me gusta pintar en verano porque Sevilla, en esa estación, es España, pero también es un poco África. Es una ciudad que tiene aspectos maravillosos para pintarlos».

En el Hospital de los Venerables a propósito de la exposición temporal en Sevilla de *El membrillero* (Fundación Focus). En *Ars, Magazine*, 4.4.2018
Antonio López. *Proceso de un trabajo* (1994). Sevilla: Fundación Fondo de Cultura.

«Sevilla, ¿desde dónde la pintas?»

Desde La Cartuja. Junto al río hay un edificio que se llama el Pabellón de la Navegación, una torre. Es uno de los edificios que se hicieron para la Exposición en 1992. Está dentro del río.

Pero, ¿en la misma Isla de la Cartuja?

En el borde. Hacia el Puente de Triana.

¿Mirando hacia el centro de la ciudad?

Sí. Si sigues el río, se ve, primero, un puente moderno, después el de Triana, el de San Telmo, el Arenal, La Giralda, la Catedral... Es una maravilla. Por la tarde, en pleno verano, con todo el calor... Es lo que te decía: no necesito casi estudio».

Transcripción de un fragmento de la conversación mantenida entre Tomàs Llorens y Antonio López a propósito de su exposición de 2020 en Valencia. En página 53 de: *antonio López* (2020). Edic. Tomás Llorens y Boye Llorens. Valencia: Fundación Bancaja.



«Quería hacer de Madrid el protagonista de la pintura, sin aderezarlo, sin añadir ni quitar nada, tal cual yo lo veía en el atardecer desde una calle en la que ahora hay una especie de letrero de Iberia, allí en el encuentro de María de Molina con Francisco Silvela. Y este es el cuadro ante el que alguien, un amigo, me dijo: "Pero hombre, Antonio, este trabajo que te estás comiendo de hacer cosas esas casitas ... ¿Por qué no haces otra cosa?". Y yo le dije: "Voy a hacer un perro en el horizonte".

De repente pensé: "Bueno, pues yo pongo un perro en el horizonte y ya todo se transforma, ya no es una copia de la realidad, ya hay una...". Para mí era como una coartada, y una forma de defenderme un poco, de situar la realidad en la zona del surrealismo.

Entonces, una vez que lo terminé, con todos esos humos que hay y todo lo demás, de repente, me atreví a dejarlo sin perro y sin nada. O sea que es, quizá, el primer paisaje que hago, copiando de la realidad sin retocar nada, sin aderezar nada, sin maquillar nada. Y bueno, pues allí iba todas las tardes en el verano. El primer término lo trabajé con unos apuntes muy acabados. Tengo que decir una cosa: hacía un calor terrible y me llevé el cuadro a casa. Los apuntes los llevaba en una especie de carpeta, y en una cafetería, a la que fui a tomar un yogur o algo así, de repente se me perdieron y los tuve que repetir otra vez. A mí me gusta muy poco hacer apuntes. En este caso era muy bonito hacerlos del natural, pero era muy incómodo, porque tenía que colocar el cuadro en el suelo y una serie de maniobras... En fin, que pensé que con los apuntes, en ese momento, me resultaría suficiente. Volví a repetir y trabajé parte del primer término en el estudio.

Era el año 60. En la casa a la que me refiero vivía la novia de Fernando Higuera, Marilén Cárdenas. El padre fue quien hizo el edificio. También hizo el edificio de Telefónica. Me parece que se llama Ignacio Cárdenas. No sé cómo subí a la terraza con ellos, era una altura considerable: se veía Madrid muy desde arriba y era, bueno, muy fascinante.

Es curioso como surgen los temas. Fue el primero, y yo no me podía nunca imaginar que iba a hacer tantos sobre Madrid. Y no he hecho más porque no me ha dado tiempo. Empezó como un fondo de algunos bodegones. ¡La ciudad de Madrid! Rápidamente, en dos años, se definió como protagonista el tema de la ciudad, y hasta ahora. Ahora lo pintaré de una manera más detallada».

Transcripción de parte de lo expresado por Antonio López en el Aula Triste del Palacio de Santa Cruz como titular de la Cátedra Jorge Guillén de la Universidad de Valladolid. En López, Antonio (2007). "El primer paisaje de la ciudad", *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, páginas 63-64.

«Vas al museo de Bellas Artes de Sevilla y ves toda la pintura que allí hay. Sales a la calle y piensas que todo lo que hay dentro de él que no tiene nada que ver con la calle. Y las calles de Sevilla en el siglo XVIII serían muy parecidas a las de hoy ¿Por qué la pintura española es tan negra?»

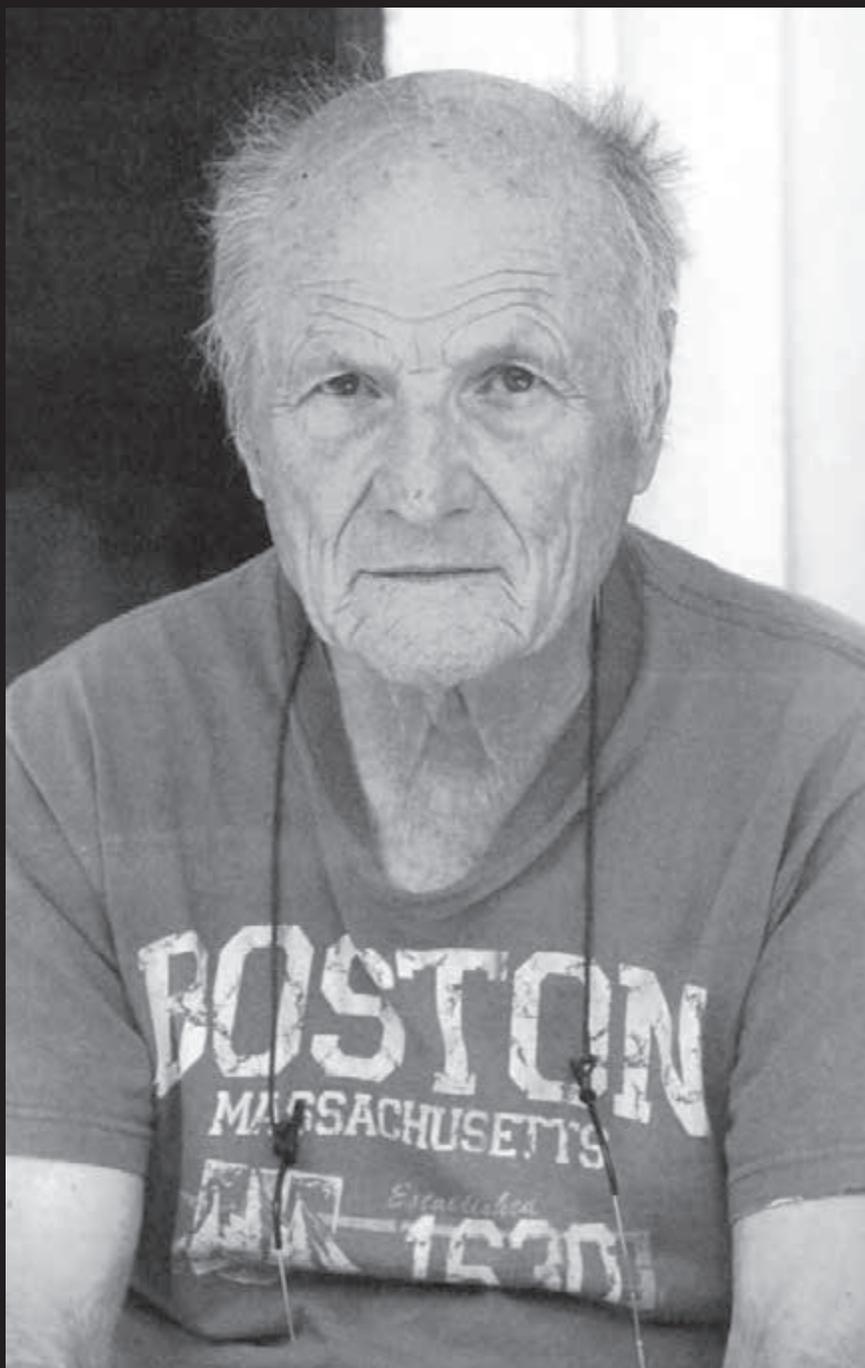
Adaptación de un comentario de Antonio López en el programa *Versión española* de RTVE emitido el 16 de noviembre de 1999 tras la proyección de *El sol del membrillo*.



Antonio López en Boston

Persistencia de la arquitectura

José Joaquín Parra Bañón



Lavabo y espejo

El Museo de Bellas Artes de Boston, en la ribera derecha del río Charles, al otro lado de Cambridge y del MIT, desde donde no es posible ver ni la *Residencia Baker House* de Alvar Aalto ni la *Capilla Kresge* de Eero Saarinen aunque están al otro lado del puente, es el depositario del óleo sobre madera titulado *Lavabo y espejo*, pintado por Antonio López García en 1967. Quizá podría decirse que es el autor de esa tabla dibujada, del mismo modo equívoco que es razonable preguntarse si la *Santa Bárbara* pintada por Jan van Eyck en 1437 es o no un dibujo, pues no es inmediatamente distinguible si fue el lápiz, la pluma o el pincel, o acaso el punzón, la herramienta que trazó las líneas definitivas. Si es una pequeña pintura inacabada, un boceto preparatorio o bien un dibujo a color concluso cuya intención y finalidad desconocemos. En la *Santa Bárbara* flamenca hay arquitectura: hay una misteriosa torre en construcción que conmemora a Babel, hay ciudad y hay paisaje. Contiene sucesos, relata una historia. Hay medioambiente, cielo, nubes, pájaros, campo, árboles y horizonte. Hay un vestido que se extiende volcánico y hay acción. En *Lavabo y espejo* también hay arquitectura, espacio y tiempo. Es el aseo del estudio del pintor, es la habitación alicatada de la casa del artista: la caja albina de los reflejos. Un vientre cristalino que se angula al mirarlo.

Fue I. M. Pei quien proyectó en 1977 la ampliación por el oeste del MFAB, inaugurada en 1981, para darle cabida a una colección en continuo crecimiento. La ficha del catálogo bostoniano correspondiente a la tabla antoniolopeña añade que este pintor español nació en 1936 y que las dimensiones de la pintura son $38\frac{1}{2} \times 33$ pulgadas ($44\frac{1}{4} \times 39 \times 2\frac{1}{4}$ enmarcada). La obra, informa el museo, está adscrita a la Colección Melvin Blake y Frank Purnell, quienes la donaron



Antonio López. *Lavabo y espejo*, 1967. Óleo sobre madera, 98,0 × 83,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.41

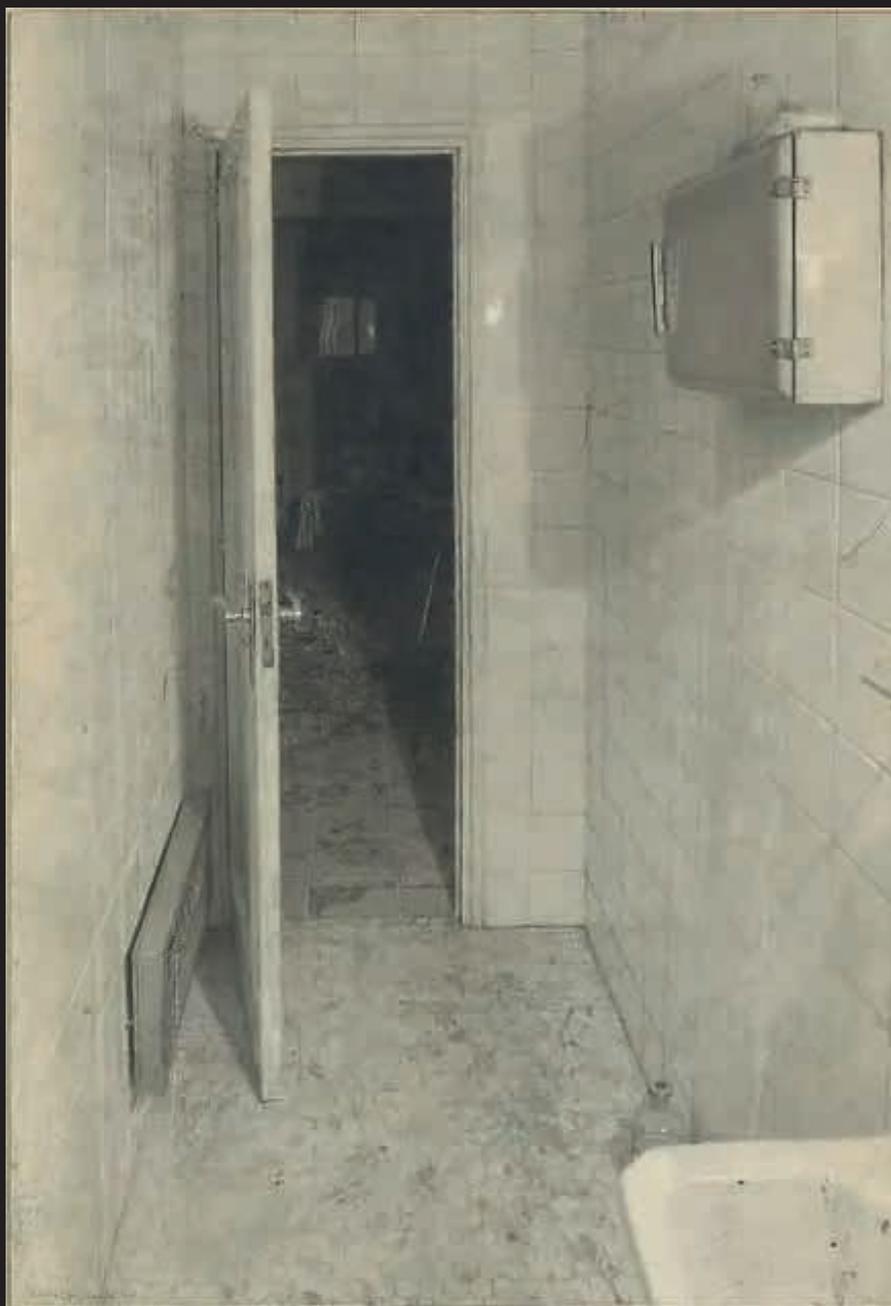


Jan van Eyck (h. 1390-1441). *Santa Bárbara*, 1437
Punta metálica, dibujo a pincel y óleo sobre madera, 31 × 18 cm.
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes. Inv: SL.6.2016.1.1

en 2003, y está inventariada con el número 2003.41. Lamentablemente no está «a la vista»: en la actualidad, en el otoño de 2023, cuando este texto se teje con tres hilos, no se exhibe. No es posible, en consecuencia, apreciar en directo el óxido de las cuchillas de afeitarse ni la textura de la cinta adhesiva en la que se quiebra la perspectiva. Si el lavabo esmaltado fuera la bárbara virgen y mártir flamenca que, acogiéndose al libro y a la palma, se desparrama en el suelo, entonces la torre en la que va a ser encerrada (y, debido a ello, ascendida al patronazgo de la arquitectura) sería el espejo manchego, con su repisa repleta de peones y de utensilios y con su reflejo de lo que no puede verse porque está más allá.

La pasión de Antonio López por los aseos y por los cuartos de baño domésticos es ya legendaria. Lo fascinan (lo paralizan, si acaso tuvieran, con su mirada) los azulejos impolutos, y los aparatos sanitarios con su blancura quirúrgica y sus destellos facetados, los grifos metálicos y los espejos de azogue, el despiece geométrico de los paramentos y de las solerías (cuadrados, hexágonos, teselas), las texturas de la realidad iluminada artificialmente, percibida bajo una luz eléctrica que no cambia, que posibilita dibujar las cosas eludiendo el movimiento perpetuo de las sombras. También el envejecimiento de los materiales, el deterioro y las huellas del uso, las manchas y la ruina progresiva de los ambientes. La estrechez de las habitaciones, la angustia de los pasillos con estenosis, la precariedad espacial de los cuartos higiénicos no lo incomodan, y siempre consigue incrustar dentro el caballete. Dice al respecto:

Yo descubrí la belleza de la luz, de los reflejos de las paredes de azulejos de un cuarto de baño absolutamente limpio. Me parecía una especie de templo... Lo que pasa es que yo lo ensuciaba enseguida [...] Ese espacio, a pesar de que ahí se hagan cosas tan fuera de lo glamuroso, me parecía,



Antonio López. *Interior del baño*, 1969
Lápiz sobre papel adherido a tabla, 49 × 34 cm

visualmente, de una atracción suma [...] Me parecía de una gran belleza y lo pintaba sintiendo: sintiendo esa gran belleza» (López 2007, 20).

De qué habla, en consecuencia, la arquitectura del cuarto de baño releída e interpretada en la obra de Antonio López: del descubrimiento de la belleza agazapada en las cosas ordinarias; de la revelación de esa belleza difícil que a otros le pasa desapercibida; de la belleza como sentimiento (no como sensación) y del arte como acercamiento a la expresión de ese sentimiento.

Los derechos de autor, informa la web estadounidense, son gestionados en USA por Artists Rights Society (ARS), Nueva York, y por VEGAP, Madrid. Y añade: «Las imágenes en tamaño miniatura de obras de arte protegidas por derechos de autor se muestran bajo uso legítimo, de acuerdo con las pautas recomendadas por el Código de mejores prácticas en uso legítimo para las artes visuales, publicado por la College Art Association en febrero de 2015». Lo grisáceo que predomina en la reproducción en miniatura de la institución propietaria, o el nácar y el perla en la de la *www* oficial de Antonio López, se transforma en algunas reproducciones impresas en una gama de tenues ocres amarillentos, en una paleta de voluntariosas aproximaciones.

Cabezas nietas de bulto redondo

Además de esta, el museo trasatlántico dispone de otras once obras. Tres de ellas son cabezas. Cabezas infantiles fundidas en bronce apoyadas en posición vertical, frontales, y no volcadas, eludiendo mostrar las entrañas de la cisura del cuello, como hacen las recostadas en el hueco de una bandeja, así la del *San Juan Bautista* decapitado de la



Antonio López. *El váter*, 1966
Óleo sobre madera, 228 × 119 cm



Antonio López. Composición con figuras y cabezas en el taller del artista, 1996-2011





Antonio López. *Carmen dormida*, 2008
Bronce, 238 × 199 × 227 cm. Colección Marlborough

Catedral de Granada o, sin recipiente que la contenga mientras la transporta Herodías o Salomé, como sucede con la tallada por Gaspar Núñez Delgado en 1591 del Museo de Bellas Artes de Sevilla; o la de Juan de Mesa, custodiada en una vitrina transparente en la Catedral de Sevilla, en la que son visibles el vacío cilíndrico de la tráquea, la médula, una vértebra, los vasos sanguíneos, la sección de los músculos, etc.

Una de las cabezas, pequeña como una maqueta o jibarizada para servir de ensayo (15 × 14 × 16 cm) es la *Cabeza de Carmen* (o *Carmen Durmiendo*), 1999-2000 (Inv: 2008.656), donada a la institución por el artista. Las otras dos carmencitas son colosales (243 × 200 × 228 cm): fundidas en 2008, se exhiben a la intemperie en los jardines del museo. Una lleva por título *Día* (la que tiene los ojos abiertos. Inv: 2008.166.1) y otra *Noche* (la que cierra los párpados. Inv: 2008.166.2). En otros catálogos estas dos piezas se denominan *Carmen despierta* y *Carmen dormida*, y se conocen como *El día* y *La noche* a las dos que gravitan desde 2008 la estación de trenes de la madrileña Puerta de Atocha (Calvo Serraller 2011, 277). El día y la noche adquieren con Antonio López volumen, masa, cara de niña, una consistencia redonda que remite nominalmente a la tumba de Julio de Medicis en la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia, donde Miguel Ángel Buonarroti talló en mármol una versión desnuda de esta idea bifronte. El *Día* y la *Noche*, la esfera planetaria de la casa lunar y la del período solar, están posadas directamente sobre el césped en los exteriores del museo, próximas a los viandantes, como gigantescas frutas caídas del árbol o dejadas caer por Hipómenes en su carrera contra Atalanta, alterando con su inmensidad opaca el espacio al que someten. No fueron concebidas para ese recinto sin cotas: se trasplantaron y se injertaron allí. Y allí condicionan el lugar de forma similar a como lo hace el *David* de



Antonio López. *Figura de mujer. Fátima*, 2012-15
Madera de nogal policromada, 67 × 53 × 25 cm

Miguel Ángel presidiendo la Piazza della Signoria en Florencia, o el *Bartolomeo Colleoni* de Andrea del Verrocchio gobernando el veneciano Campo santi Giovanni e san Paolo, aunque con la gran diferencia de que las cabezas antoniolopeñas renuncian a los pedestales, se conservan humanas y accesibles, pacíficas a ras del suelo en el que se enraízan, sin incentivar la violencia. O quizá no tienen nada que ver con las esculturas enfáticas que colonizan los espacios públicos, o que determinan las plazas históricas, pues estas cabezas sin torso son anónimas, dejaron de ser nietas al amputarlas, y, humildes a pesar de sus dimensiones, ejercen su libre albedrío. Sin peana que las enaltezca, allí, en Atocha o en el valle del Almanzora, no lejos de Tíjola, son arquitectura: arquitectura inhabitable, como la de los monumentos sin puerta, aunque arquitectura determinante, al igual que los obeliscos y que las fuentes de G. L. Bernini.

Las cabezas en formación de Antonio López, las mentes pensantes y sintientes, surgen del suelo como edificios que carecen de podio, de estilóbato, de zócalo, de *pilotis* que los alejen del terreno, de piernas y de pies que los desentierren. Brotan como las pirámides, los castillos medievales, Mojácar fotografiada por José Ortiz Echagüe desde su avión y algunos de los edificios registrados por Bernard Rudofsky en su *Arquitectura sin arquitectos*. Se trata de las arquitecturas descalzas. No se asientan en él, no están cimentadas en él: germinan del humus o del plano, como demuestra la *Figura de mujer. Fátima* (y la *Mujer de Coslada*, de 550 cm) que, hundidas las manos en la madera de la que procede, levanta la mirada a lo alto en busca de otros asuntos, como ya lo hizo en sus orígenes *María de pie* (1964), su tercera escultura de bulto redondo, de la que el artista informa: «Conseguí expresar algo con esa niña [...] Los ojos, en su momento, estaban muy marcados. O sea, que la niña miraba a



Antonio López. *El perchero*, 1963-64
Madera policromada y poliéster, 147 × 126 × 28 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.56

la persona que tenía delante. La miraba desde debajo de una manera muy fuerte» (López 2007, 73). Tanto María como Fátima están modeladas, talladas a “tamaño real”: las razones que conducen a Antonio López a agigantar sus esculturas, a fundirlas a gran escala, a transformarlas en edificios universales, están pendientes de estudiar.

Aparición en bajo relieve

Hay una cuarta y una quinta y sexta escultura en Boston, aunque no son de bulto redondo sino bajos relieves: estados de comunión y de compenetración entre el grabado y la arquitectura, o entre la pintura y la escultura, en los que una se inclina hacia la otra, en los que aquella adquiere un cuerpo propio y se despega del plano, y en los que esta se sujeta a la superficie de la que brota. Se trata de una edición en bronce de *La aparición del hermanito*, ideada en 1959 y reproducida en 1988; de *La despensa* (o, según otros catálogos, *La fresquera*), de 1962, labrada en madera y luego policromada, y de *El perchero*, o *La percha*, tallada en madera y poliéster y policromada entre 1963 y 1964. En *La aparición del hermanito*, cuya orografía está a medio camino entre los relieves labrados en mármol por los asirios o por los griegos más antiguos, cuyas obras sin trampa tanto admira el artista, o los bronce fundidos en cuarterones, como los de las puertas del Baptisterio de Florencia (donde Ghiberti incluyó a un anciano Noé vencido bajo un emparrado), y la pintura masiva que es posible modelar del mismo modo que trabaja su barro el alfarero, hay una parra trepadora prendida a una pérgola: un parral enredado en una estructura de alambres que hay atirantada delante de una casa, extendiendo sombras y frescores de la forma que era habitual a la entrada de



Antonio López García. *La aparición*, 1963
Madera y óleo, 54,5 × 80,2 × 13,6 cm. MoMA, Nueva York. Inv. 290.1965

los cortijos y en los patios de las casas rurales para construir, de esa eficaz manera, un zaguán exterior, para acondicionar y perfumar nutritivamente el umbral. Bajo estos alambres sin pámpanos ni sarmientos levita ingrávido el niño muerto que se le aparece en el insomnio diáfano de Tomelloso a su madre, que se arrodilla junto a la regadera, y une sus manos e implora. El niño aerostático le recuerda al devoto a san José de Cupertino cuando, sin aviso, se tornaba ingrávido y, ya libre del peso que lo lastraba, se elevaba sin freno (había que sujetarlo atándolo con una cuerda), y también a Remedios “la bella” cuando años después ascendió a los cielos enredada un revuelo de sábanas en *Cien años de soledad*.

La visión mística del hijo resucitado sucede bajo los aleros de tejas, en el ámbito cerrado del patio, cuando la puerta de la casa está abierta, dejando una vía de escape, un punto de fuga. Es casi una *Anunciación*: el niño es el ángel sin alas. En *El perchero* hay otra puerta entreabierta. No de par en par, sino entornada, expresándose con el lenguaje misterioso de las carpinterías elocuentes. En ocasiones, las puertas que no cierra Antonio López, al igual que la que abrió Velázquez en *Las meninas*, conectan el espacio real con el irreal, o bien al contrario. Aquí la arquitectura no es el recinto al descubierto cerrado por muros y tapias sino la frontera del cuarto doméstico. Es el soporte de la percha de la que cuelga la indumentaria, las ropas y los trapos deshabitados, y es el interruptor, la manilla y la puerta entreabierta y la ausencia. La arquitectura es el límite en el que la discontinuidad, la rendija, la grieta, el agujero alargado, añade inquietudes. En el MoMA de Nueva York hay una versión en madera policromada de *La aparición* de 1965 (de la sublime *Mujer durmiendo* que muestra su pecho también hay una versión en bronce –MAC, Caracas- y en madera –MNCARS, Madrid-) en la que la puerta es la protagonista, o el vórtice,



Antonio López trabajando en el relieve de *La aparición del hermanito*, hacia 1986



Antonio López. *La aparición del hermanito*, 1959 (edición de 1988)
Bronce, 57,2 × 79,5 × 4,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 1998.11

del relieve. La apertura al dormitorio conyugal, la ruptura liminar que pone en contacto el sueño con la pesadilla, el pasillo con la estancia, la levedad infantil con la gravedad de los durmientes, es un hiato. Es la solería en damero, la geometría solar en la que se cimientan las anunciaciones marianas de interior, la que sirve de nexo, la que construye el plano de asiento del escenario.

Ventanas, parras, uvas

Además de la arquitectura de la puerta está la esencial de la ventana, y sus relaciones directas con el cuadro, con la realidad objetiva contenida entre los límites rectangulares de la superficie pictórica. No acostumbran a estar enmarcados los óleos del pintor: no necesitan enfatizar la línea en la que concluyen. En Boston no hay aún ventanas representadas así, poniéndole límites a las panorámicas, seccionando horizontes, fragmentando perspectivas. Las ventanas por las que Antonio López mira, las que incluye en su repertorio no para informar de la procedencia de la luz sino de las condiciones de la mirada y de lo que sucede más allá, son objeto de obras autónomas, independientes. La cartesiana *Ventana por la tarde* iniciada en 1974 y concluida ocho años después, y la inconclusa y polar *Ventana de noche*, en proceso desde 2013, son dos muestras de la querencia del pintor por las discontinuidades (bocas, válvulas, orificios, desgarros) de los límites de la arquitectura.

Además de la arquitectura de los huecos y de las carpinterías que los matizan, es importante, por otras razones, la arquitectura de la parrá en la obra del artista: la presencia del árbol frutal en la aparición aeronáutica en el exterior de la casa manchega es sintomática de su tendencia a acopañar



Antonio López. *Ventana por la tarde*, 1974-82
Óleo sobre tabla, 141 × 124 cm

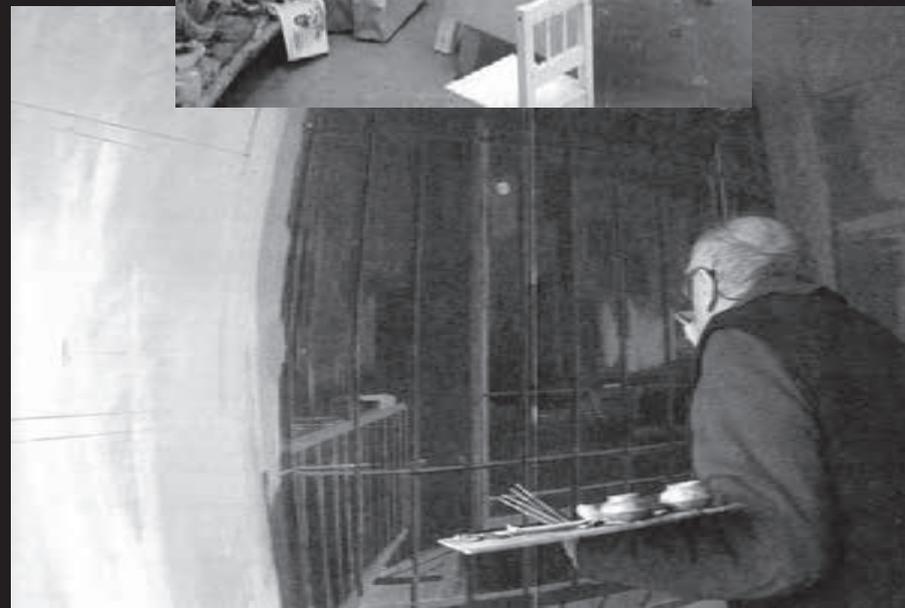


Antonio López. *Ventana grande*, 1972-73
Óleo sobre tabla, 241 × 187 cm



Antonio López. *Ventana de noche. Poniente*, 2013 (en proceso)
Óleo sobre tabla, 241 × 220 cm

Ventana de noche. Poniente en el estudio de Antonio López



Antonio López trabajando en *Ventana de noche. Poniente*, febrero de 2014
Foto: María López

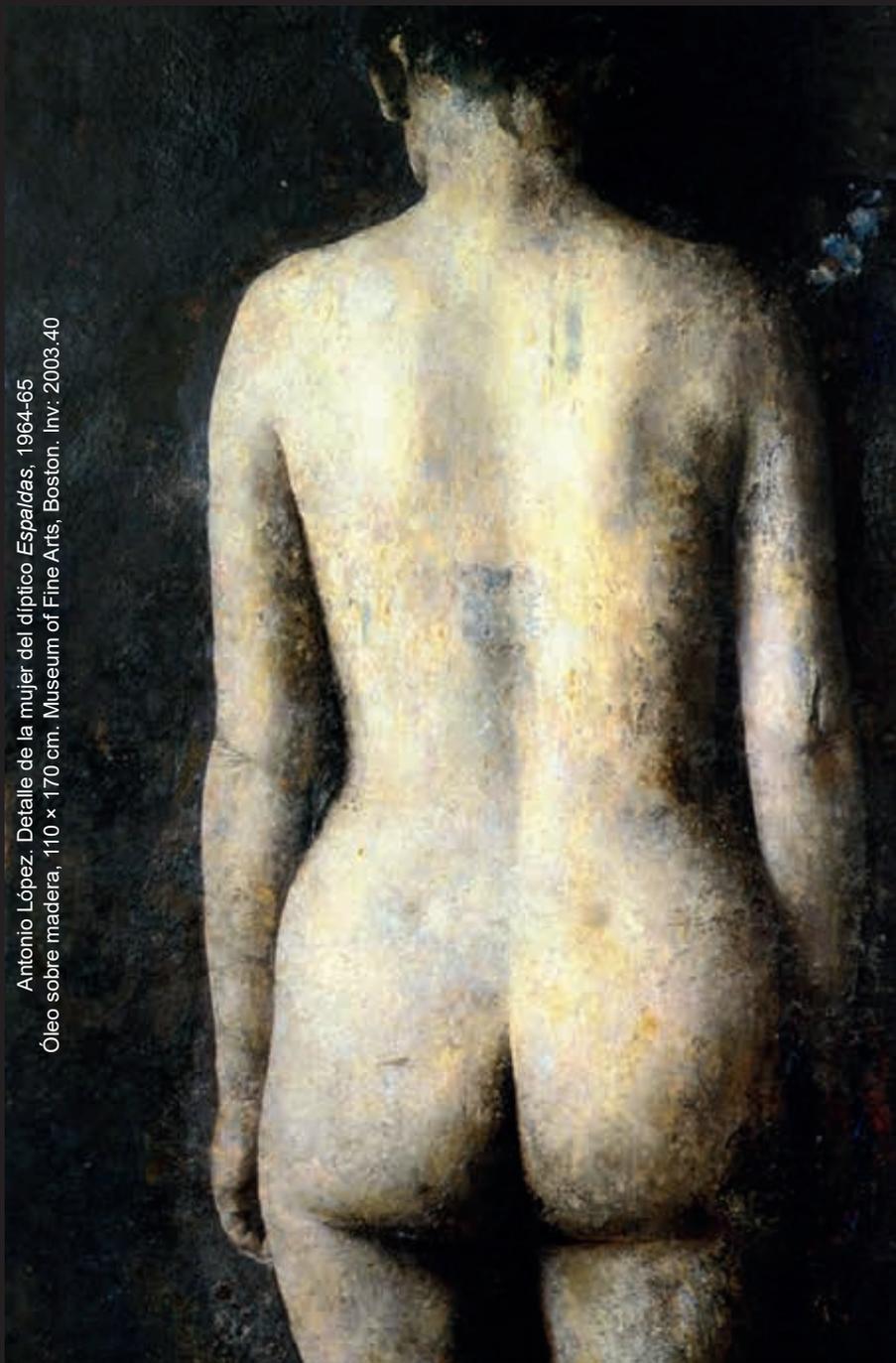


Antonio López. *Uvas doradas 1*, 2017
Óleo sobre lienzo, 51 × 54 cm

a las plantas en su devenir. Fue esa la primera parra que le llamó la atención (*La parra* inaugural de su repertorio está fechada en 1955), con sus uvas y sus pámpanos y sus incipientes espirales de sarmientos rizados. Esa es la parra que lo hizo atender a los árboles y a los lugares de la arquitectura que la arquitectura disciplinar desatiende o desprecia, y en los que el artista se fija y escruta, observándolos, analizándolos, transformándolos en un tema recurrente. La parra humanizada en los arriates, transformada en cobertizo, arquitecturizada como sombra y como despensa, y no las vides alineadas en el campo como explotaciones agrícolas.

No es extraño que la primera obra que aparece en el apartado “obra actual” de su página web oficial sean unas uvas en proceso de construcción: no un racimo que cuelga sino unas ganchas acostadas en una bandeja. Y que las tres siguientes contengan uvas fotografiadas en el suelo, uvas fotografiadas en el atril, uvas negras retratadas a partir de una cruz, uvas fuera de las alacenas de Sánchez Cotán. Es la parra sintetizada en su fruto, en los racimos de esferas maduras que pinta con sumo detalle, definiendo el sabor de su jugo, como las que pintaron Zeuxis y, entre los representados en el Museo del Prado que atendieron a la uva nutritiva como motivo único, Miguel de Pret (*Dos racimos de uva con una mosca*, 1630-44), Juan Fernández el Labrador (*Cuatro racimos de uvas colgando*, h. 1636) o Luis Egidio Martínez (*Bodegón con bandeja de uvas*, 1771), aunque el viticultor manchego las ve con otra luz, sin la negrura de sus predecesores, con la alegría del éxtasis, con pámpanos más vivos. La humilde precariedad de las uvas deseadas por los insectos y por los pájaros y la ascética hermosura de los inodoros, de los lavamanos y las duchas, van de la mano. Dichosa la ventana del cuarto de baño que abre hacia el verdor de una parra silvestre que trasforma en una umbría vividera un patio cualquiera.

Antonio López. Detalle de la mujer del díptico *Espaldas*, 1964-65
Óleo sobre madera, 110 x 170 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.40



Dos dibujos

En el inventario general del museo de Boston hay, además, dos dibujos relacionados con dos óleos de su propia colección. Se trata del *Estudio para espaldas (hombre y mujer)* de 1963 (Inv: 2003.13) y del *Estudio para Atocha* de 1964 (Inv: 2003.14). El primero dibujado con carboncillo, tiza y grafito sobre papel beige (267 × 191 mm) y el segundo con lápiz de grafito sobre papel (229 × 330 mm). En esos dibujos no hay arquitectura. O esta no es perceptible. No es necesaria, o no es posible ponerla en evidencia. Pero está en ellos presente: basta con imaginar un paramento detrás del hombre que muestra su espalda sobre el que se proyecta su sombra, y un suelo que acoge a la pareja que se encarna tumbada encima de él. Están el suelo y la pared, el diedro en el que se fundamenta la arquitectura. Decíamos que sus esculturas humanas, sus cabezas y sus bustos germinan del suelo, y que en sus dibujos la arquitectura se disimula: hay un dibujo de Mantegna en el que se entrelazan ambos asuntos. En su *Hombre yacente sobre una losa de piedra* está representada, en el prisma de piedra que es lecho y casa, sepulcro y ámbito vividero, la arquitectura esencial; es de ella, de ese suelo cualificado, desde donde se levanta el cuerpo, en la que se impulsa el hombre para despegarse del suelo. En ninguno de los dos dibujos hay rostros, gestos faciales, semblantes. Los cuerpos de espaldas que se alejan (no los que le dan la espalda al espectador sino los que quieren narrar su reverso) adquieren un nuevo significado en la obra de Antonio López.

Y tres óleos sobre madera

Los dos lienzos relacionados con los dibujos del MFAB son *Espaldas (Hombre y Mujer)*, y *Atocha*, ambos pintados



< Antonio López. *Hombre y mujer*, 1968-1994

Talla en madera de abedul y cristal, modelado, ensamblaje, encolado y policromía, fig. masculina: 195 x 59 x 46 cm; fig. femenina: 169 x 42 x 38 cm. MNCARS, Madrid. Inv: DE01469



Alberto Durero. *Adán*, 1507 (óleo sobre tabla, 209 x 81 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: P002177). El Greco (atribuido). *Epimeteo*, 1600-10 (madera policromada, 44,0 x 17,1 x 9,0 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: E000483) y *Pandora*, 1600-10 (madera policromada, 43,0 x 12,7 x 8,0 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: E000937)



Antonio López. *Niña muerta*, 1957
Óleo sobre lienzo, 90 × 105 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.43

en 1964. Ninguno de los dos está expuesto en las salas de Massachusetts. Ninguna de las dieciséis obras que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía registra en su inventario de Antonio López están ahora expuestas. El hombre y la mujer son, podría decirse, Adán y Eva saliendo cogidos de la mano del Paraíso, dejando atrás la arquitectura divina, la clausura genésica en la que todas las necesidades biológicas estaban cubiertas, para inmiscuirse en una realidad en la que tendrán que inventarse las formas que la pueblen, incluidas aquellas que después serán consideradas arquitectura, desde la hoja de higuera o el brote de parra que arrancarán del árbol, para protegerse la cabeza con ella de la insolación o de la lluvia, hasta la ciudad mítica a la que los veterotestamentarios llamarán Enoc. Son, quizá, un fragmento de *Adán y Eva* pintados en 1507 por Alberto Durero si se mirara por el envés de sus tablas en el Museo del Prado, o *Prometeo y Hesíone* adentrándose en la noche sin la antorcha, o su hermano irreflexivo *Epimeteo* con *Pandora* de acuerdo con la versión que este museo le atribuye a El Greco. Este espectador recuerda aquellos óleos y estas tallas siempre que ve las parejas esculpidas por Antonio López, las figuras soberanas, alineadas, conyugales, equivalentes, de un hombre y de una mujer universales, vistas de frente, de costado o de nalgas. El hombre es el propio artista: «Creo que yo mismo», responde cuando le preguntan que quién era el modelo (Anaut 2022, 160), aunque el rostro procede del vaciado que le hizo a un jardinero cuando estaba pintando Madrid desde las Torres Blancas de Sáenz de Oiza. Y añade: «La representación del hombre y la mujer me parecía un asunto muy interesante. Es un tema que aparece muy pronto, ya en 1955 hago un hombre y una mujer». Hasta entonces, los había pintado vestidos. Finalmente, asegura: «me han salido unas figuras que no son en absoluto individualizadas. Son lo contrario de



Antonio López. *Retrato de Emilio y Angelines*, 1961-75
Óleo sobre tabla y lápiz sobre papel, 107,8 × 98,6 cm

unos desnudos individualizados, son unas figuras que abarcan, creo yo, otro espacio» (Anaut 2022, 162). Las figuras abarcan el espacio: de sus figuras sin arquitectura emana el espacio. Sus arquitecturas deshabitadas se equilibran con sus figuras sin arquitectura. La arquitectura es tanto lo que queda atrás (la memoria de la residencia infantil) como lo que espera delante (el proyecto, la propuesta de transformación de la realidad, el deseo de satisfacer otras necesidades), y todo lo que hay a los lados acompañando, protegiendo, cohibiendo, custodiando, o por arriba y por abajo, cobijando, amparando, sosteniendo, cubriendo.

En el *Retrato de Emilio y Angelines*, comenzado en 1961 y detenido en 1975, hay arquitectura. Además de los exteriores del barrio de Azca (la pintura comenzó siendo un interior), la figura masculina, borrada por deseo expreso de la femenina cuando la pareja se divorció, tiene algo que ver con la arquitectura. Es el retrato del arquitecto recién casado, de un amigo de Fernando Higuera que le encargó a Antonio López que los pintara: «le quité el cuerpo pero le mantuve la cabeza. También dejé espacio para pintar a la niña que habían tenido antes de la separación» (Anaut 2022, 156). Las ocho chinchetas que afianzan el dibujo de la niña, la mancha que borra como un material de construcción añadido, lo definitivamente incompleto, el tiempo detenido, la ciudad reclusa, hacinada entre el cielo y la inmensidad del suelo, las figuras, aquellas anónimas y estas concretas «que abarcan, creo yo, otro espacio».

El hombre y la mujer viven en el espacio prismático definido por su basamento cuadrado mientras la pátina que les sirve de piel evoluciona con lentitud geológica. La *Niña muerta* e insepulta no vive en la caja que la contiene: yace dentro de su féretro, entre el bodegón del primer plano (un jarrón con flores, un candelabro con una vela encendida, un



Antonio López. *Atocha*, 1964
Óleo sobre madera, 95 × 105 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.42

periódico arrugado, procedentes de las cosas que Johannes Vermeer van Delft ponía por delante de sus protagonistas) y la tapia de la Sociedad Anónima, en el suelo periférico que bordea la ciudad ampliada con bloques racionalistas que entristecen la escena: la vaciedad de las calles, lo fosco del día, lo inconcebible del ataúd abierto olvidado en el pavimento, velado en medio de la calle paralela. El surrealismo del acontecimiento fúnebre, de la inmovilidad cadavérica de la niña o de la actividad frenética de la pareja amorosa en *Atocha*, conversa con la frialdad estática de la ciudad, interroga al suburbio industrial, preguntándole al silencio de la arquitectura. El *Perro muerto* de 1963, los *Restos de comida* (1971, lápiz sobre papel) y el *Conejo desollado* (1972, óleo sobre tabla) algo tienen que ver con esta niña: con el interés del artista por expresar la muerte. No la agonía (de la que se ocupa la ciudad suicida encaminándose a la destrucción) sino la muerte orgánica y la inorgánica que en arquitectura se denomina ruina.

Ciudades capitales

Atocha es un óleo sobre tabla en el que la arquitectura es protagonista: no la protagonista absoluta, como en la *Torre de Babel* de Brueghel el Viejo (1563), o única, al igual que sucede en la *Gran Vía* que pintó entre 1974 y 1981 en una tabla de dimensiones similares (casi un metro cuadrado), sino el escenario en el que una pareja copula amándose sobre el suelo. La ciudad se ahonda en una calle, los edificios se desvanecen detrás de los postes tensionados (los del tendido eléctrico que ya erizan, aunque perdida la verticalidad, como las lanzas a la *Rendición de Breda*, a Tomelloso en *Carmencita de Comunión*, 1960, y a la *Calle de santa Rita*,



Antonio López. *Gran Vía*, 1974-81
Óleo sobre tabla, 90,6 × 93,5 cm

1961). Las fachadas ocupan algo más de un tercio de la altura, y los restantes, a partes iguales, se reparten entre un cielo rosáceo y el gris del asfalto. La arquitectura es el fondo de las figuras solitarias, como el jardín de Edén en algunas versiones del Paraíso en las que yacen castos los progenitores genésicos. O bien las figuras son la excusa para poner en evidencia la soledad, la hostilidad, la quietud del amanecer y del ocaso, el desamparo de lo urbano.

Respecto al dibujo de 1954 titulado *Cuatro mujeres* relató el artista que una vez terminadas las figuras, compuestas las cuatro novias sedentes, les puso una ciudad al fondo y concluyó la obra (López 2007, 63). Esta no es una ciudad añadida al final del proceso sino un precedente, un prólogo: es el tema inicial. La incorporación de los amantes sucedió años después (hacia 1972) para mitigar la sensación de vacío. Dice el autor a propósito de *Atocha*:

Yo desconfiaba de la realidad. Hasta que llegué a confiar en la realidad pasó muchísimo tiempo [...] presintiendo que el cuadro se me quedaba vacío, pensando que tenía que apoyarme en una imagen mágica para expresar todo lo que yo presentía que ocurría detrás de aquellas paredes y ventanas, puse a una pareja haciendo el amor [...] esta ciudad sin perro, con una pareja haciendo el amor, fue una de las obras que mandé a la primera exposición que hice en Nueva York en la galería Staempfli. Y justamente fue allí, en la casta Norteamérica, donde retuvieron el cuadro como material pornográfico. Entonces le tocó al galerista ir allí a rescatarlo... pero no lo mostró en la exposición. Lo tuvo en la zona privada de la galería. (López 2007, 35)

Atocha aún sigue oculta en los almacenes del museo, como si sus gestores temieran el escándalo. Este informa de la relevancia biográfica de la estación de trenes de Atocha en la memoria madrileña del artista, de la nostalgia evocada



Antonio López pintando la Gran Vía en la Gran Vía de Madrid, 1978

en él por ese «espacio de transición, con su atmósfera fría y casi impresionista», y propone que esa escena «oscila entre el recuerdo y el sueño surrealista, mientras un hombre y una mujer copulan en el frío suelo, perturbando las tranquilas calles de Atocha temprano en la mañana».

En *Lavabo y espejo*, en *La fresquera* y en *El perchero*, hay una habitación: se muestra el fragmento de una dependencia doméstica. Hay un recinto amueblado en el que lo relevante no es contenedor sino el contenido, el lavabo con sus enseres y la mesa con su menaje y su ajuar, los platos, los cubiertos, los alimentos, o la percha atornillada a la pared de la que cuelgan las telas a la espera de que un incierto usuario se vista con ellas al salir de la casa. Es la arquitectura mobiliaria la que predomina. Refiriéndose a *La alacena* (1962-63. Óleo sobre tabla) y a un armario persuasivo, confiesa:

Yo me quedaba absolutamente hechizado de ver esa forma real allí. Esa forma tan enigmática que para mí era aquella forma, que está en la vida cotidiana de todos los hombres [...] visto con una determinada luz, de una determinada manera, es algo tan sumamente extraño, tan sumamente raro, que no hay nada que puedas añadir que lo haga más misterioso. (López 2007, 37)

Esto que sugiere, que asegura respecto a un armario ordinario o a una alacena heredada en la que se apoya un busto de María Moreno, podría aplicarse a la arquitectura, al piso desde el que asoma su esposa en la calle Embajadores desde 1962, donde un vaso con flores y una vela de cera turban la escala del espacio urbano, y a *Madrid* (1960), a su primer paisaje de la capital, construido estival y vespertinamente desde una terraza a la que le daba acceso la novia de Fernando Higuera, María Elena de Cárdenas, y que estuvo



Antonio López. *Madrid desde Vallecas (1ª escala)*, estado hacia 1991
Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm



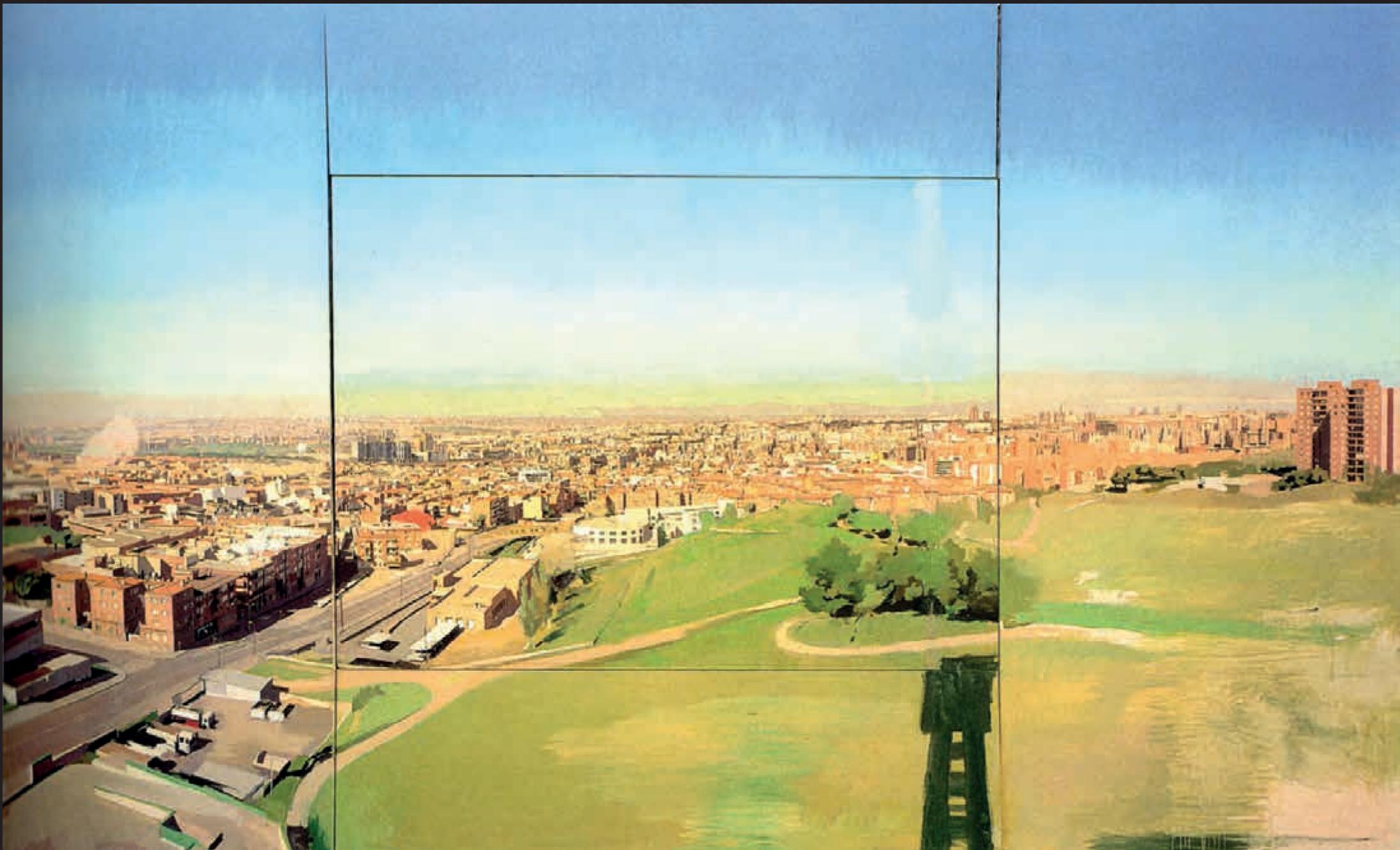
Antonio López. Detalle del cielo de *Madrid desde Vallecas (1ª escala)*, estado hacia 1991
Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm



Antonio López. Fragmento de *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas (2ª escala)*, 1993.
Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm



Antonio López. Fragmento de *Apunte del cielo para Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*, h. 2005.
Óleo sobre lienzo, 50 × 84 cm



Antonio López. *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006. Óleo sobre lienzo, 250 × 406 cm

Antonio López pintando *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*



Antonio López pintando en su estudio *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*
Foto: María López

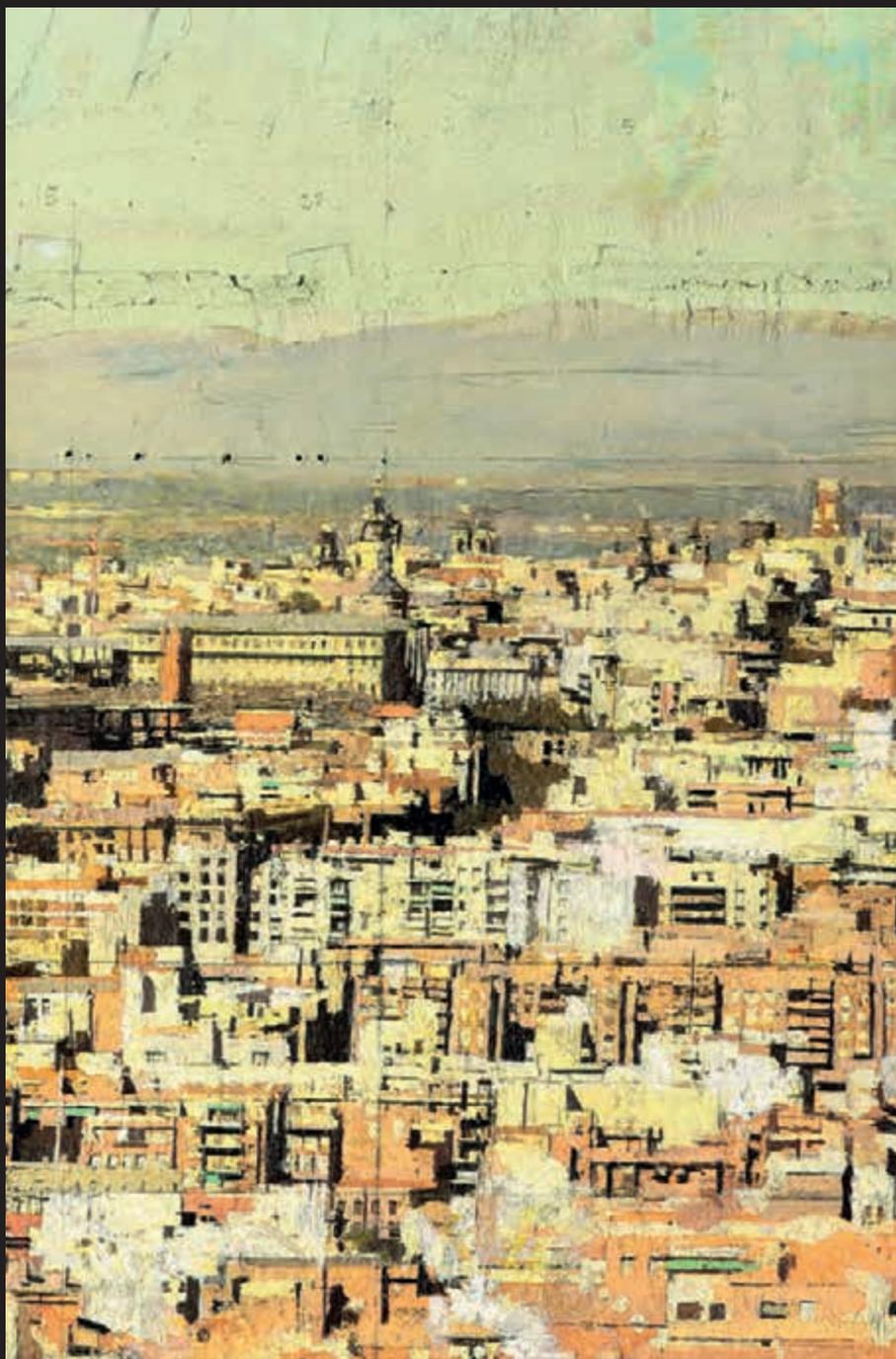
a punto de contener un perro desmaterializado en el horizonte, cuya línea está situada a dos tercios de altura.

La arquitectura indudable, precisa, objetiva, proyectada, más hostil que amable, que hace acto de presencia en la *Niña muerta* y en *Atocha* es diferente de la vernácula, anónima y rural que ya había sido prefigurada, desde otros puntos de vista y con otras intenciones, en sus visiones de Tomelloso: como escenarios o como tapices de fondo en *La novia*, 1957; como panoramas a través de una ventana en *Cabeza griega y vestido azul*, 1958, o como expectativas desde una terraza, como en *Niño con tirador*, 1953 (la de la casa de sus padres en Tomelloso), y en *Carmencita jugando*, 1959. Los sucesos de *Niña muerta* y en *Atocha*, uno funeral y otro conyugal, que acontecen en la arquitectura (en los bordes de la arquitectura, en la periferia de la ciudad, en el margen de la civilización) se irán extinguendo de las recreaciones y de las creaciones urbanas de Antonio López, en las que a partir de la década de 1960 predominará lo mineral, cartografías tan deshabitadas como sus cuartos de baño, próximas al espíritu cartujo, ascéticas como los monjes de Zurbarán. No hay nadie viviendo en los óleos *Madrid hacia el observatorio* (1965-70), en *Madrid desde Capitán Haya* (1987-96); en *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* (1990-2006), ni en *Madrid Sur* (2015) ni en las cuatro tablas de la *Terraza de Lucio* (1962-90). No habrá nadie paseando por la vaciedad telúrica de Sevilla constatada desde el observatorio de la Torre de la Navegación.

En la grandiosa (más de diez metros cuadrados) versión dada por terminada tras dieciséis años de trabajo discontinuo de *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* un pasamanos se curva en primer plano: un tubo rojo cose el ala derecha a la tabla central. Un cilindro que el ojo curva cuando lo percibe a esa distancia y que el artista pinta

Antonio López. *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas, 1990-2006*. Óleo sobre lienzo, 250,5 x 406,0 cm. Colección Caja de Madrid

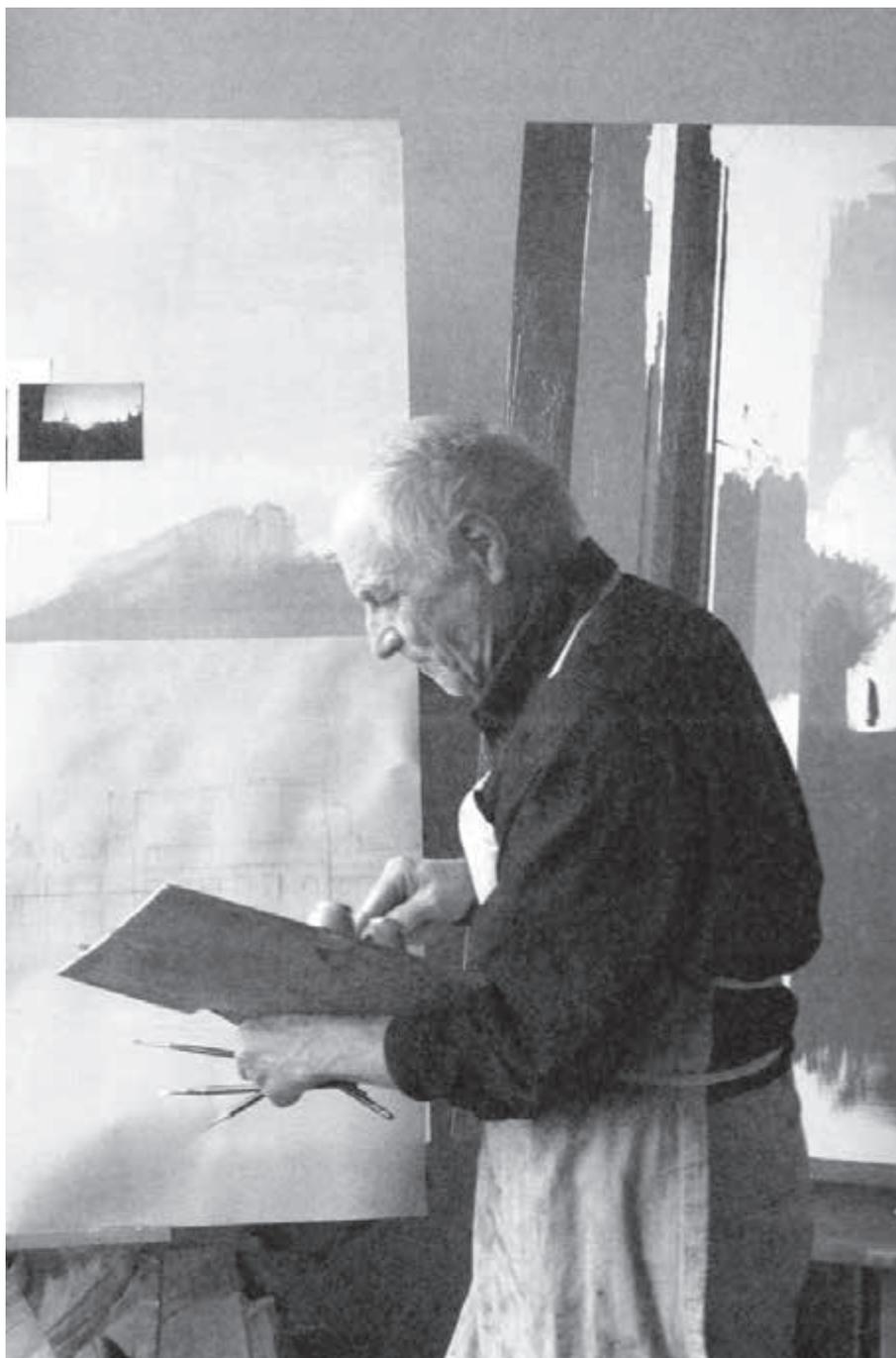




tal y como lo ve, atendiendo a las leyes del dibujo del natural. De la versión inacabada que se muestra en el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla en el otoño de 2023, de 140 × 170 centímetros y no de los 250 × 406 que tendrá al final, el hilo bermejo, la línea de sangre, no forma parte. La línea del horizonte está situada algo por encima de la mitad. Esta versión, este intento está documentado en la página 194 de *Antonio López. Pintura y escultura*, el volumen prologado por Miguel Delibes (a quien le midió la cabeza con el propósito de hacerle un retrato) e introducido por Francisco Calvo Serraller en 2011. En la página siguiente aquel *Madrid desde Vallecas* (1ª escala, estado hacia 1991) da paso a *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* (estado hacia 2004), en el que un otero ocupa el lugar de la terraza y su pretil. En las dos contiguas, a doble página, en las 196-197, se reproduce el estado final, de 2006, donde se informa de que mide 250,5 x 406,0 cm y que forma parte de la colección Caja de Madrid. En las páginas siguientes, a sangre, a todo lo ancho y lo alto, se incluye un «detalle a tamaño real». En él es posible apreciar lo inapreciable. Lo que el ojo analítico solo puede detectar en presencia de la realidad: la infinitud de ventanas, los miles de balcones aterrazados, el verde de los toldos que dan sombra a diez kilómetros de distancia, los edificios que cristalizan bajo la luz implacable de los días, las directrices a lápiz, el trazo del pincel, los orificios dejados por las chinchetas que sujetaron los hilos, la textura terrestre de la pintura, el deterioro, el paso del tiempo, las huellas dactilares, la partitura de la ciudad, la belleza, la indudable existencia del artista que, ejerciendo de arquitecto renacentista, le arranca las adherencias de 2012 a *Sevilla II* para exponerla en Sevilla once años después.

< Antonio López. Detalle de *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006

bibliografía y fuentes



Las citas textuales y algunas de las imágenes incrustadas en la narración proceden, ordenadas cronológicamente, de las siguientes publicaciones impresas:

Diez horas con Antonio López. Una conversación con Alberto Anaut (2022). Madrid: La Fábrica. ISBN: 978-84-18934-11-7

antonio López (2020). Edición de Tomás Llorens y Boye Llorens. Valencia: Fundación Bancaja. ISBN: 978-84-8471-250-3

Diez artistas y el Museo del Prado (2020). Edición de María de la Peña. Madrid: La Fábrica. ISBN: 978-84-17769-42-0

Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto de F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores. ISBN: 978-84-15253-07-5

Antonio López. Dibujos (2011). Texto de A. López y F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores. ISBN: 978-84-92441-04-4

Antonio López (2011). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. ISBN: 978-84-15113-10-2

López, Antonio (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén. ISBN: 978-84-89707-93-1

Antonio López (2004). Barcelona: Polígrafa. ISBN: 84-343-0808-8

Antonio López. Proceso de un trabajo (1994). Sevilla: Fundación Fondo de Cultura. ISBN: 84-920045-0-9

Antonio López. Pintura, escultura, dibujo (1993). Cat. Exposición antológica. Madrid: MNCARS. ISBN: 84-874-38-10-5

Otras obras impresas referidas:

Rudofsky, Bernard (1964). *Arquitectura sin arquitectos*. Nueva York: MoMA

Droguett, Carlos (1973). *El hombre que trasladaba las ciudades*. Barcelona: Noguer. ISBN: 84-279-0632-3

Ernaux, Annie (2018). *El uso de la foto*. Madrid: Cabaret Voltaire. ISBN 978-84-947108-6-5

Fernando Higuera. Desde el origen (2019). Coordinación del catálogo: Lola Boitia. Madrid: Museo ICO. ISBN: 978-84-936568-8-1

Antonio López. Paisajes (2023). Barcelona: Artika

Otras fuentes de las imágenes:

Estudio Antonio López García

Archivo María López Moreno

<https://www.antoniolopezweboficial.com>

Archivo Fundación Fernando Higuera

Víctor Erice, *El sol del membrillo*, 1992

Daniel Bilbao Peña

José Joaquín Parra Bañón

inventario y créditos de las imágenes

Cubierta

- 1 Detalle del entorno de La Giralda en *Sevilla II* en julio de 2023

Índice

- 3 Antonio López hacia Sevilla II en su estudio en julio de 2023 © JJParrabañón a partir de una fotografía de Daniel Bilbao

Antonio López expone en el COAS

- 4 *Sevilla II* y *Sevilla I* en el estudio de Antonio López en julio de 2023 © JJParrabañón a partir de una fotografía de Daniel Bilbao



Obras en exposición: 2 de octubre - 17 de noviembre de 2023

- 9 Antonio López. *Sevilla II* (2ª escala: estado en julio de 2023). Óleo sobre lienzo, 195 × 280 cm. Colección del artista © Estudio Antonio López
- 11 Antonio López. *Sevilla I* (1ª escala: estado en octubre de 2023). Óleo sobre lienzo, 195 × 244 cm. Colección del artista © Estudio Antonio López
- 13 Antonio López. *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* (1ª escala: estado en octubre de 2023). Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm. Colección del artista © Estudio Antonio López

El hombre que trasladaba las ciudades

- 15 Detalle de un rincón y una esquina del lienzo *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* en el estudio de Antonio López en julio de 2023 © JJParrabañón a partir de una fotografía de Daniel Bilbao

Antonio López en obras. Tres proyectos

- 17 Antonio López en pantalón corto pintando las cubiertas de *Madrid desde la terraza de Torres Blancas*, verano de 1979. Autoría no identificada © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 216
- 17 Antonio López pintando las cubiertas de *Madrid desde la terraza de Torres Blancas*. Autoría no identificada © Fundación Fernando Higuera
<https://www.youtube.com/watch?v=oLW0ljWYrgY&t=213s>
- 18 Antonio López. *Madrid desde las Torres Blancas*, 1974-82 (Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1964-69). Óleo sobre tabla, 156,8 × 244,9 cm. Colección Malborough International Fine Art

Antonio López. *Pintura y escultura* (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 167-168

<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=datat-tem-ioygr72m2>

- 19 Antonio López pintando en el Cerro del Viso, 2017. Foto: Alberto Martín Delgado © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 329
- 20 Antonio López. *Casa de Antonio López Torres*, 1972-75-80. Lápiz sobre papel, 82 × 68 cm. Colección Fundación Sorigué
antonio López (2020). Edic. T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 112
- 21 Antonio López. *Centro de Restauración*, 1969-70. Papel encolado a tabla, 87,4 × 105,5 cm.
Fernando Higuera. Desde el origen (2019). Coord. L. Boitia. Madrid: Museo ICO, p. 140
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=datat-tem-ioyfu5ic>
- 22 Antonio López con Fernando Higuera en el Centro de Restauración hacia 1970. Autoría no identificada © Fundación Fernando Higuera
<https://www.metalocus.es/es/noticias/en-torno-a-fernando-higuera-por-antonio-lopez>
- 23 Antonio López hacia 2019 en el Museo del Prado frente al *Cristo crucificado* de Velázquez. Autoría no identificada
Diez artistas y el Museo del Prado (2020). Edic. M de la Peña. Madrid: La Fábrica, p. 4

Once fragmentos de Sevilla II en julio de 2033

- 25 La Giralda en *Sevilla II*
- 26 Cuarto superior izquierdo de *Sevilla II*
- 27 Cuarto superior derecho de *Sevilla II*
- 28 Cuarto inferior izquierdo de *Sevilla II*
- 29 Cuarto inferior derecho de *Sevilla II*
- 30 Fragmento central izquierdo de *Sevilla II*
- 31 Fragmento central derecho de *Sevilla II*
- 32 Fragmento celestial hacia el este de *Sevilla II*
- 33 Fragmento celestial hacia el oeste de *Sevilla II*
- 34 Fragmento urbano (Plaza de Armas) de *Sevilla II*
- 35 Fragmento urbano (Dársena del Guadalquivir) *Sevilla II*

Decir ciudad [silva de citas antoniolopeñas]

- 37 Detalle de *Sevilla II* (puentes)
- 38 Detalle de *Sevilla II* (torre)
- 39 Detalle de *Sevilla II* (estación de autobuses)

Antonio López en Boston. Persistencia de la arquitectura

Lavabo y espejo

- 43 Fragmento de Antonio López en blanco y negro con una camiseta de Boston
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 342
- 44 Antonio López. *Lavabo y espejo*, 1967. Óleo sobre madera, 98 × 83,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.41
<https://collections.mfa.org/objects/398828/lavabo-y-espejo-sink-and-mirror?ctx=583a2641-4ce1-463d-a3af-32434f3e5822&idx=4>
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=datat-tem-iozm1yf0>
- 44 Antonio López. Detalle de *Lavabo y espejo*, 1967. Óleo sobre madera, 98 × 83,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.41
Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 133
- 45 Jan van Eyck (h. 1390-1441). *Santa Bárbara*, 1437. Punta metálica, dibujo a pincel y óleo sobre madera, 31 × 18 cm (con marco: 41,5 × 27,8 × 6 cm). Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes. Inv: SL.6.2016.1.1
<https://kmska.be/nl/meesterwerk/heilige-barbara>
- 46 Antonio López. *Interior del baño*, 1969. Lápiz sobre papel adherido a tabla, 49 × 34 cm.
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=datat-tem-ioyfu5ia2>
- 47 Antonio López. Detalle de *El váter*, 1966. Óleo sobre madera, 228 × 119 cm.
Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 128
- 47 Antonio López. *El váter*, 1966. Óleo sobre madera, 228 × 119 cm.
Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 127

Cabezas nietas de bulto redondo

- 48 Antonio López. Composición con figuras y cabezas en el taller del artista, 1996-2011

- Antonio López. *Pintura y escultura* (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 23
- 49 Antonio López. *Carmen dormida*, 2008. Bronce P. A. 238 × 199 × 227 cm. Colección Marlborough
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 144
- 50 Antonio López. *Figura de mujer. Fátima*, 2012-15. Madera de nogal policromada, 67 × 53 × 25 cm. Colección particular
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 141

Aparición en bajo relieve

- 51 Antonio López. *El perchero*, 1963-64. Madera policromada y poliéster, 147 × 126 × 28 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.56
<https://collections.mfa.org/objects/398848/the-clothes-rack?ctx=e4386e3e-60a2-4e1b-81a0-47d59c568f50&idx=10>
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=data-item-iw4x6tuu>
- 52 Antonio López. *La aparición*, 1963. Madera y óleo, 54,5 × 80,2 × 13,6 cm. MoMA, Nueva York. Inv: 290.1965
<https://www.moma.org/collection/works/81303?locale=en>
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=data-item-iw4x6tus>
- 53 Antonio López trabajando en el relieve de *La aparición del hermanito*, hacia 1986
Antonio López. *Pintura y escultura* (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 35
- 53 Antonio López. *La aparición del hermanito*, 1959 (edición de 1988). Bronce, 57,2 × 79,5 × 4,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 1998.11
<https://collections.mfa.org/objects/45318/the-apparition-of-little-brother?ctx=-45d021d8-50e0-4b76-a846-15aeeebd3191&idx=0>

Ventanas, parras, uvas

- 54 Antonio López. *Ventana por la tarde*, 1974-82. Óleo sobre tabla, 141 × 124 cm. Colección particular
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 119
- 54 Antonio López. *Ventana grande*, 1972-73. Óleo sobre tabla, 241 × 187 cm. Colección particular
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 118
- 55 Antonio López. *Ventana de noche. Poniente*, 2013 (en proceso). Óleo sobre tabla, 241 × 220 cm. Colección particular
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 143

- 55 *Ventana de noche. Poniente* en el estudio de Antonio López. Autoría desconocida © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 143
- 55 Antonio López trabajando en *Ventana de noche. Poniente*, febrero de 2014. Foto: María López © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 319
- 56 Antonio López. *Uvas doradas 1*, 2017. Óleo sobre lienzo, 51 × 54 cm.
<https://www.antoniolopezweboficial.com/obra-actual?pgid=I8ijv2v2-da-6bee74-dc75-4c12-a8eb-303fccc65b8>

Dos dibujos

- 57 Antonio López. Fragmento del díptico *Espaldas*, 1964-65. Óleo sobre madera, 110 × 170 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.40
<https://collections.mfa.org/objects/398826/backs-man-and-woman?ctx=-45d021d8-50e0-4b76-a846-15aeeebd3191&idx=3>
Antonio López. *Pintura y escultura* (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 106

Y tres óleos sobre madera

- 58 Antonio López. *Hombre y mujer*, 1968-1994. Talla en madera de abedul y cristal, modelado, ensamblaje, encolado y policromía, figura masculina: 195 x 59 x 46 cm; figura femenina: 169 × 42 × 38 cm. MNCARS, Madrid. Inv: DE01469
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=data-item-iq9drqxz>
- 58 Alberto Durero. *Adán*, 1507 (óleo sobre tabla, 209 × 81 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: P002177). El Greco (atribuido). *Epimeteo*, 1600-10 (madera policromada, 44,0 × 17,1 × 9,0 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: E000483) y *Pandora*, 1600-10 (madera policromada, 43,0 × 12,7 × 8,0 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: E000937)
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/epimeteo/8abbfd9f-27f9-44b6-bbc6-e19854e7a69c>
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pandora/86a-6b73f-8ef3-4132-aa68-4648a27a4b6a>
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adan/25804757-ea25-4aba-903b-eaced6859754>
- 59 Antonio López. *Niña muerta*, 1957. Óleo sobre lienzo, 90 × 105 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.43
<https://collections.mfa.org/objects/398831/dead-girl?ctx=9a387f94-5b4a-4a0a-92cc-2ea4e98cd321&idx=6>
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=data-item-iq9eof6y>

- 60 Antonio López. *Retrato de Emilio y Angelines*, 1961-75. Óleo sobre tabla y lápiz sobre papel, 107,8 × 98,6 cm
<https://www.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=data-item-ioyfu5i8>

Ciudades capitales

- 61 Antonio López. *Atocha*, 1964. Óleo sobre madera, 95 × 105 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.42
<https://collections.mfa.org/objects/398829/atocha?ctx=e4386e3e-60a2-4e1b-81a0-47d59c568f50&idx=7>
- 62 Antonio López. *Gran Vía*, 1974-81. Óleo sobre tabla, 90,6 × 93,5 cm. Colección particular
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 139
- 63 Antonio López pintando la *Gran Vía* en la Gran Vía de Madrid en 1978
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 215
- 64 Antonio López. *Madrid desde Vallecas (1ª escala)*, estado hacia 1991. Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm. Colección del artista
Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 194
- 64 Antonio López. Detalle del cielo de Madrid desde Vallecas (1ª escala), estado hacia 1991
- 65 Antonio López. *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*, estado hacia 2004. Óleo sobre lienzo, 250,5 × 406,0 cm
Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 195
- 65 Antonio López. Fragmento de *Apunte del cielo para Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*, h. 2005. Óleo sobre lienzo, 50 × 84 cm
Antonio López (2011). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 134
- 66 Antonio López. Detalle de *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006. Óleo sobre lienzo, 250,5 × 406,0 cm. Colección Caja de Madrid
Antonio López. Pintura y escultura (2011). Texto F. Calvo Serraller. Madrid: TF editores, p. 201
- 67 Antonio López en la Torre de bomberos de Vallecas pintando *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*. Autoría desconocida © Estudio Antonio López
Antonio López (2011). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 37

- 67 Antonio López pintando en el óleo *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*. Foto: María López © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 301
- 68 Antonio López. *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006. Óleo sobre lienzo, 250 × 406 cm. Colección Caja de Madrid
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 137
- 69 Antonio López. Fragmento de *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas, 2ª escala*, 1993. Óleo sobre lienzo, 140 × 170 cm. Colección del artista
Antonio López (2011). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 135

bibliografía y fuentes

- 71 Detalle de Antonio López trasladando ciudades en su estudio. Autoría desconocida © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 338

inventario y créditos de las imágenes

- 73 Antonio López en la Acrópolis de Atenas con Francisco López en octubre de 1958. Autoría desconocida © Estudio Antonio López
antonio López (2020). T. Llorens. Valencia: Fundación Bancaja, p. 189
- 77 Antonio López en la Torre de la Navegación a partir de 2012. Autoría desconocida © Estudio Antonio López
<https://www.antoniolopezweboficial.com/obra-actual?pgid=18ij-v2v2-292c164b-f633-4bb4-b3a7-4d9b02fe13b5>

El arquitecto que tensa horizontes

- 79 Fragmento de la anónima *Vista de Sevilla*, h. 1660. Óleo sobre lienzo, 163 x 274 cm. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla-Loyola. Centro Velázquez, Hospital de los Venerables, Sevilla
<https://losvenerables.es/centro-velazquez-ant/vista-sevilla/>

Contracubierta

- 83 Detalle de la mano de Antonio López acariciando la corteza (la piel o la costra) de *Sevilla II* en julio de 2023 © JJParrabañón a partir de una fotografía de Daniel Bilbao



El arquitecto que tensa horizontes

José Joaquín Parra Bañón

Dijo la voz profunda de Antonio López, grabada en segundo plano mientras pintaba el mundo hacia 1991 desde un balcón occidental del Palacio Oriente: «Hace tiempo que me planteo eso que se llama “acabar un cuadro”. El cuadro nunca se termina. Siempre queda abierto. Si ya has metido en él lo suficiente, no todo, pero lo suficiente, aún se podría seguir, pero surgen dificultades: cansancios, compromisos que cumplir, deseos de empezar nuevas obras, y el cuadro queda detenido en ese momento, pero nunca terminado». Y escribió con bolígrafo azul sobre papel Víctor Erice al terminar la filmación de este material adicional para *El sol del membrillo*: «Antonio abandonó esta pintura en 1993».

«No es, pues, una ciudad determinada, a pesar de las mezquinas apariencias, de los conocidos adobes, de las maderas fragantes en bosques recién cortados, es cualquier ciudad o han podido ser todas las ciudades», escribió Carlos Drogue en *El hombre que trasladaba las ciudades*, y añadió: «Como toda verdadera belleza, es incompleta, con esa fragilidad torpe y tierna, inexperta e incipiente de la luna nueva ... Lo frágil, pues, lo incompleto, me ha traído hacia este tema, porque la ciudad, al nacer, está tan cerca de la milenaria ciudad en ruinas como esas manos viejas, arrugadas, estragadas, de los recién nacidos ... Me gusta lo incompleto por bello, es decir, por incompleto. Así es esto, así ha querido ser, así se ha ido puliendo contra mí mismo a través de los años, así pretendí, tal vez, temerosa y pacientemente que lo fuera».

En los retratos de ciudades construidos por Antonio López, en las imágenes de sus estructuras arquitectónicas transparentes y sólidas, o turbadas por el misterio de la incertidumbre, de sus urbes trasplantadas al lienzo, unas determinadas y otras indeterminadas, aparentemente completas o definitivamente incompletas, de sus sevilas fluviales y sus tomellosos somnolientos, de las que están en proyecto y

de las que han sido abandonadas a su incierto porvenir de obra de arte, es posible apreciar lo imperceptible para la ceguera de la urgencia contemporánea. Descubrir lo que el ojo analítico solo puede detectar en presencia de la realidad objetiva: la infinitud de ventanas, los miles de balcones deshabitados, el verde de los toldos que dan sombra a diez kilómetros de distancia, los edificios que cristalizan bajo la luz implacable de los días tórridos, las directrices delineadas con lápiz, el trazo del pincel, los orificios dejados por las chinchetas que sujetaron los hilos, la textura terrestre de la pintura, el deterioro, el cuarteamiento de la cal y los ungüentos, lo desollado, el paso del tiempo, las huellas dactilares, la partitura de la ciudad sonora, la belleza, la conmovedora belleza, la belleza verdadera de lo frágil e inconcluso, la indudable persistencia de un artista calígrafo ejerciendo de arquitecto renacentista.*



Fragmento de *Vista de Sevilla*, h. 1660. Óleo sobre lienzo, 163 x 274 cm. Fundación FOCUS, Hospital de los Venerables, Sevilla

* Texto epigrafiado en la sala de exposiciones COAS

El tiempo pinta

Daniel Bilbao Peña

Toda creación pictórica conlleva un proceso en el que planteamientos conceptuales y técnicos deben encontrar el preciado equilibrio armónico que eleve la obra a dimensiones artísticas. En base a ello, a lo largo de la historia se han escrito abundantes tratados que van desde la ambición enciclopédica de Plinio el Viejo a los consejos precisos de Cennino Cennini, de la inquietud científica de Leonardo da Vinci al rigor explícito de Francisco Pacheco, de la indagación biográfica de Giorgio Vasari al contemporáneo recetario de Max Doerner.

No es habitual que un artista permita que su obra se muestre públicamente sin que la haya concluido. La exposición de Antonio López en el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla es un hito, una oportunidad para aproximarnos a los procedimientos y planteamientos del artista, a sus dudas y aciertos, a sus acotaciones precisas y sus arrepentimientos. En definitiva: un acercamiento a sus desafíos y logros sobre el soporte pictórico.

En diciembre de 2022, la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y la Real Academia Santa Isabel de Hungría invitaron al artista a participar como conferenciante en el I de Ciclo de dibujo, titulado De la tradición académica a la modernidad contemporánea. Al hilo de esta visita a la ciudad surgió una propuesta singular consistente en exponer las obras de tema urbano que iniciase en 2015, haciendo coincidir la muestra con la semana de la arquitectura de 2023.

La exposición se proyectó, inicialmente, con la muestra de los dos cuadros de gran formato, aún en proceso, que Antonio López inició en 2012 desde la Torre Schindler, que proyectó el arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra para el Pabellón de la Navegación de la Exposición Universal de 1992. Tras visitar el estudio del pintor en Madrid, a estas

dos obras se le sumó una tercera, también en proceso, que contiene un paisaje de Madrid con puntos de vistas semejantes.

La relación de Antonio López con el entorno urbano es poliédrica, abordando diversos puntos de vista, desde la visión natural del viandante frente a perspectivas elevadas en las que nos muestra una panorámica dominadora de la ciudad. En cada una de sus obras el espectador puede percibir la desnudez del proceso creativo, la profusión de recursos plásticos y la destreza de sus pinceles. Es sobradamente conocida su dimensión del tiempo y sus dilatados procesos de ejecución, quizás más por su propio interés y disfrute del camino, de la búsqueda en sí, que por la necesidad de finalizar cada obra. De alguna forma pareciera que el pintor atendiese los consejos del poeta Kavafis en su poema *Ítaca*: «Cuando emprendas tu viaje a Ítaca / Pide que el camino sea largo, / Lleno de aventuras, lleno de experiencias»

Algunos pintores, al igual que William Turner, llevaban al extremo su afán por el perfeccionismo: «Se dice que le gustaba terminar sus cuadros momentos antes de inaugurarse una exposición, porque de esa manera podía ver la obra de sus rivales».

Porque la luz de Sevilla le seduce, especialmente la del verano, ha trabajado en estas obras en intervalos de mayo a octubre. «En verano es como más Sevilla, porque el calor potencia lo esencial, lo que yo siento de Sevilla», afirma el artista que asegura estar buscando en estas obras «la luz sobre Sevilla [...] sobre ese blanco amarillento» que le recuerda a África.

Desde que las iniciase en 2012, estas pinturas se han visto afectadas por diferentes circunstancias y factores de conservación que han ido dejando huellas sobre ellas, y que

el autor integra, en algunos de los casos, como hallazgos. Así, pueden percibirse cotas de medición, hilos de referencia manchas rectificadas y rotos casuales que desvelan el estado procesual de estas obras. «Si vamos a mostrar los cueros los mostramos tal cual», dijo Antonio López mientras se prepara la exposición evidenciando su honestidad sin ambages, posicionamiento que recuerda la aseveración de Goya: «El tiempo también pinta», mediante la que el maestro aragonés desvelaba su sensibilidad al apreciar la huella que el tiempo deposita sobre las obras de arte.

A partir de ahora, Antonio López trabajará las obras en su taller de Madrid, con el apoyo de estudios del natural de menor formato que realizará en Sevilla y que le permitirán seguir el proceso en su atelier madrileño. La exposición que ofrece el Colegio de Arquitectos de Sevilla, es una ocasión única para apreciarlas en el estado actual, desvelando los exclusivos procesos alquímicos de Antonio López e invita a deleitarnos con la alta cocina pictórica del autor.*

*Adaptación del texto redactado por el comisario para informar acerca de la exposición COAS

Esta segunda edición no venal del ensayo acerca de la obra plástica de Antonio López García titulado **Antonio López. Arquitecturas en proceso** (revisado, incluyendo dos capítulos postremos) se edita digitalmente el 13.10.2023 para su visualización en pantalla electrónica a iniciativa del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla como promotor cultural y editor, y con motivo de la exposición en su sede, desde el 3.10.2023 hasta el 17.11.2023, de tres óleos sobre lienzo del artista, comisariada por **Daniel Bilbao Peña**, coordinada por **Juan Manuel García Nieto** como vocal de Actividades y por **Nuria Canivell Achabal**, decana del COAS

El editor ha procurado localizar y mencionar a todos los depositarios de derechos de aquellos textos e imágenes que no son de dominio público. En caso de producirse alguna incidencia, se solicita que sea comunicada para subsanarla en la siguiente edición. Cualquier forma de reproducción, impresión, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización expresa de sus autores o titulares. Obra inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual y adscrita al Centro Español de Derechos Reprográficos CEDRO

Editor © Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, 2023

Autor © José Joaquín Parra Bañón

Diseño y composición ©  NiMú

[edición II]

© Antonio López

© Estudio Antonio López

© VEGAP, 2023

Textos © sus autores

Imágenes © sus autores

Fotografías © sus autores

ISBN: 978-84-09-54598-8

Depósito Legal: SE 1755-2023

coas

Colegio Oficial
Arquitectos
Sevilla

José Joaquín Parra Bañón

